أوّل الكلام

الأديب ناقداً..
.. وراحلاً!

شـوقي بـغـدادي

هل يُمكن أن يغدو الأديب المبدعُ ناقداً جيّداً؟.

في الإجابة على هذا السؤال ثمّة دراستان في هذا العدد تشكّلان معاً محوراً واحداً خاصّاً حول مسألة إشكالية هامة.. ولكن لماذا هي إشكالية وهامة؟ ولماذا لا نقول إنها بديهيّة من البديهيات، فالأديب المبدع ناقد بالفطرة مادام يمارس عملية الإبداع ويعرف مسرّاتها ويعاني من صعوباتها بنفسه، وليس عليه إذن سوى أن يمسك بالقلم، وبدلاً من أن يُنشئ نصّاً إبداعياً، يكتب لنا عن تجربته أو عن تجارب الآخرين الإبداعية واصفاً، محلّلاً، مفسّراً، حاكماً كي يتحوّل إلى ناقد خبير حصيف.. وما أكثر الأسماء الشواهد على هذه القدرة ويكفي أن نذكر منها الشاعر الأمريكي - الإنجليزي "ت.س. إيليوت" الذي كان شاعراً فذاً وناقداً كبيراً في آنٍ واحد. ومثله كثيرون..

غير أن المسألة ليست على هذا القدر من البساطة كما يبدو، فهناك من يقول العكس زاعماً أن عملية الإبداع تجري أكثر ما تجري في مناخ انفعاليّ يغطي على الرؤية المتأنّية التي يجب أن يتميّز بها الناقد عادةً، وتعيق رؤيته المعمّقة لآلية عملية الإبداع، متى تكون سهلة مطواعة، ولماذا، وكيف؟.. وبالتالي ما هي سقطاتها وعقباتها ومحاذيرها، ولماذا، وكيف يمكن التخلص منها؟..

مهما كان الأمر، فالدراستان المنشورتان هنا: "التجربة النقدية لدى غسان كنفاني" للدكتورة ماجدة حمود، و"الرافعي ناقداً" للباحث محمد إسماعيل دندي، تقدمان إجابات ميدانية على السؤال المطروح تميلان إلى الناحية الإيجابية فيها. وسواء أكنّا موافقين عليها أم لا، فممّا لا شك فيه أن الدراستين تفتحان كوى الذهن على أبعاد المشكلة بشكل تطبيقي يدفع إلى التفكير الجدّي وما علينا بعدها سوى أن نتابع بحوثنا الخاصّة مسترشدين بعبارة تكاد تلخص المشكلة كلها وردت فيما قالته الدكتورة حمّود في ختام بحثها عن غسان كنفاني: "صحيح أن غسان كنفاني لم يكن ناقداً محترفاً، كما لم يكن دارساً أكاديميّاً، لكنّه كان فنّاناً مزوّداً بوعي نقديّ فذ.. إلخ".. كي نبدأ بحثنا من عند هذه النقطة بالذات وهي: هل هناك فارق حقيقيّ بين الناقد المحترف والناقد الهاوي، وما هو هذا الفارق؟.

****

أمّا الباحثة السيّدة نهلة فيصل الأحمد فإنّها تعالج مشكلةً غدت بالفعل ظاهرةً مَرَضيّةً تعكس تضخّم الذات ومضاعفاته نفسيّاً واجتماعياً وبالتالي فنياً. إنه بحث هام للغاية، كتبته نهلة الأحمد بإخلاص وحماسة وعن دراية جيّدة بالإنتاج الشعري المعاصر في سوريا.. ولكن ما يؤخذ على هذا البحث مبالغته في تهويل المسألة من ناحية، ومن ناحية أخرى الاجتزاء في اختيار الشواهد لدعم بحثها ولكن بشكل يظلم الشعراء السوريين أحياناً ،ذلك لأن الشواهد المختارة لهم لا تمثّل الطابع العام لإنتاجهم بدليل وجود نماذج شعرية أخرى كثيرة لهم تمثّل

جانباً آخر مختلفاً متّسماً بحيوية الذات وواقعيتها وتفاؤلها، ويكفي هنا أن أضرب مثالاً على هذا الاجتزاء المخلّ بالبحث من خلال ما اختارته من شعري شخصيّاً وهو مقطع من قصيدة لي كتبتها في حالة خاصّة تعكس مرحلة مؤقّتة عابرة في حياتي ذقت فيها الأمرّين -كما يقولون- من عذاب الغربة والحبس والمنفى معتبرة إياها معبّرة عما سمّته "بالذات المهزومة أو الانهزامية".. لا يا آنستي العزيزة.. إذا كتب الشاعر مرّة أو مرّتين تعبيراً عن محنة قاسية ثم تجاوزها سريعاً ناهضاً منها قويّاً متفائلاً فلا يمكن الاستشهاد به كشاعر يمثّل "الذات المهزومة".. هذه مبالغات ساذجة جدّاً.. ويكفي أن أسوق لك مثالاً من المجموعة نفسها التي اخترت منها شاهدك -بالمناسبة هناك مجموعات أخرى كثيرة تجاهلتها أو أنها لم تقع في يدك ليس فيها قطعة واحدة متضخّمة بذاتها وتشاؤمها- كي ترَي أنك تسرّعتِ وأنك ظلمتِ الشعراء كثيراً أو قليلاً... خذي مثلاً قصيدة "شجرتي" والتي جاء في ختامها: "شجرتي، شجرتي/ تهزّها الرياح/ لكنّها لما تزل تستقبل الصباح/ برأسها المرفوع/ وتمسح الدموع/ وتنتظر..." وقصيدة: "أبداً دمشق!.." و"نقش في الصخر" و"الصباح" و"كلّ الأوقات صالحة للحبّ" و"إصرار" وغيرها.. وغيرها.. وكلها تنضح بروح المقاومة والتفاؤل والذات المنفتحة على الآخرين فكيف تجاهلتِ كل هذه الشواهد يا آنسة نهلة؟! المجرّد أن تضعينا كلنا في سلة واحدة حتى يكبر البحث وتكبر معه المشكلة؟! معقولة؟!. الله يسامحك؟!

***

ولأوّل مرّة ننشر حواراً ثرّياً بين أستاذ الألسنيات السوري المعروف الدكتور منذر عياشي والشاعر الباحث فايز العراقي أداره الأخير بذكاءٍ وسعةٍ في الأفق حول قضايا فلسفية ولغوية وحضارية عامة تشكل بمجموعها إطاراً ساخناً حيّاً لهموم العصر الفكرية وبخاصة فيما يتعلّق بوضع العرب الحضاري الراهن.. ثمة آراء هامة جداً وعميقة وجديدة طرحت بين عقلين منفتحين متنوّرين لا تبدو كلها من المسلمّات بالطبع، أو أنها ليست واضحة مقنعة بما يكفي، مثل جواب الدكتور عياشي حول ما سمّاه بـ "فلسفة النصّ" و"فلسفة الشخص" في مقارنته بين المنهج الفكري لدى العرب قديماً ولدى الغرب المعاصر... إذ يبدو الكلام مرّةً كأنه نقد لهذه الفلسفة أو تلك لا مجرّد شرح لها، ومرّة تقريظاً لها ،فهل صحيح أن حضارة العرب لم تهتم بالشخص -أي بالإنسان- أصلاً حين فكّرت واجتهدت وأسّست وإنما بالنصّ والنصّ وحده -وهذا نوع من الجحود!- أم أن الاعتماد على النصّ كان وسيلة للانفتاح على الوجود وليس مجرّد وقفة متزمتة جامدة عليه؟. والرأيان واردان في فهم ما قاله د. عياشي فأيهما الأصحّ؟.. كما أن إجابته على سؤال فايز العراقي حول دور الفلسفة بعد بروز علوم الألسنيات لم تكن صريحة بما فيه الكفاية في تحديد هذا الدور وإلى أية درجة غدا ثانوياً هامشياً أم بقي أساسياً جذريّاً؟.

***

أما الدراسة التي تحمل هذا العنوان "القناع" فقد اخترناها للنشر لأهميتها كبحثٍ عميق مبتكر للمفكّر الجمالي الفلسفي الفرنسي المعروف "غاستون باشلار" مثل معظم كتاباته. وقد لا تكون علاقة هذا البحث مباشرة بالفن والأدب إلاّ أن رؤيته العامة لمسألة "التستّر والتخفي" الكامنة كالغريزة في الإنسان عامة والفنان المبدع خاصّة. هذه الظاهرة التي اختار لها كاتبها هذا العنوان الرمزي "القناع" تمس عملية الإبداع في العمق كما سنرى من خلال استشهاده بما قاله الروائي المعروف "بلزاك" في هذا الصدد حول الكذب والصدق في العمل الروائي "الوصفي" بخاصّة. وهذه الدراسة من ترجمة "سلام ميخائيل عيد" وهي فصل من كتاب اسمه "الحقّ في الحلم".. والترجمة جيّدة، والموضوع المرهف يلخّص بذكاء متميّز تجلّيات هذه الرغبة "البشرية" بالاستتار والتي تنتهي بالكائن المتستّر إلى أن يكشف عن نفسه من خلال أقنعته وأستاره التي توهّم أنه اختفى وراءها.

***

وفي النهاية لا يسعنا إلاّ أن نشير إلى وفاة الكاتب المسرحي الطليعي المعروف "سعد الله ونّوس" في فجر اليوم الخامس عشر من أيار - مايو - 1997 وما تركته من أسى عميق في الأوساط الثقافية بعد مرض عضال خبيث قاومه طويلاً بلا جدوى إلاّ فيما تركه وراءه من إنتاج مسرحي رائدٍ وبخاصّة المسرحيات الست الأخيرة التي كتبها ونشرها خلال الفترة العصيبة الأخيرة من مرضه..

ثمّة كلام كثير يمكن أن يُقال في مسرح سعد الله ونوس -ما له وما عليه- ليس مجاله هنا، ولكن مهما اختلفت الآراء فإن هذا المسرح سوف يبقى بالتأكيد علامة بارزة في طريق غير سالك تماماً حتى الآن، ألا وهو طريق المسرح العربي عموماً والسوري خاصّة في محاولاته الدائبة للبحث عن "خصوصيّة" للفن المسرحي عند العرب المعاصرين..

يرحل سعد الله ونوس إذن وقد بذل قصاراه لتوسيع الطريق، وتمهيده وإغنائه، وما على الآخرين الآن من رفاق هذا الطريق سوى أن يتابعوا المسيرة الشاقة في ميدان بدأت الجماهير تنحسر عنه مجذوبة إلى فنون أخرى مستحدثة أكثر إغراءً كالسينما والتلفزيون والكومبيوتر.. ويا لها من مهمة صعبة لابدّ من أدائها. لقد قام "ونوس" بدوره كاملاً بالرغم من عذاباته وأوجاعه ودخل محكمة التاريخ مرتاح الضمير وكأنّه يقول: ..هذا كلّ ما لديّ وهبته لكم.. فماذا تصنعون به الآن؟!.

رحمة الله عليك يا سعد!.

❑❑❑

التجربة النقدية

لدى غسان كنفاني

د. مـاجـدة حمود

كتب غسان كنفاني في إحدى رسائله "لقد اخترت.... ألا أكون متفرجاً، وهذا يعني أنني اخترت أن أعيش اللحظات الحاسمة من تاريخنا مهما كانت قصيرة..." لهذا كان فاعلاً ملتحماً بقضيته حتى الشهادة، فبدت حياته، رغم قصرها، مديدة العطاء، متنوعة الإبداع (قصة، رسم، نقد...).

صحيح أن النشاط النقدي لا يعد أحد أبرز نشاطاته، لكنه بدا لنا متميزاً، كإبداعه القصصي، بالتنوع والجدة، فقد تناول أدباً لم يعرفه القارىء من قبل، (الأدب المقاوم في الأرض المحتلة، والأدب الصهيوني).

سنحاول رصد هذا النشاط عبر قنوات غير مطروقة (اليوميات، والقصة القصيرة) بالإضافة إلى دراساته الأدبية التي جمعت في المجلد الرابع وتناولت أدب المقاومة في فلسطين المحتلة من 1948– 1968– والأدب الصهيوني.

ليس من الضروري أن يحترف الأديب كتابة النقد كي يكون مبدعاً، ولكن إذا اجتمع النقد والإبداع لديه، فسيكون ذلك لمصلحتهما معاً، إذ من البديهي أن يمتلك الأديب حساً نقدياً، وفهماً نظرياً لطبيعة الجنس الأدبي الذي يبدع فيه.

■ ليس من الضروري أن يحترف الأديب كتابة النقد كي يكون مبدعاً.

في يوميات غسان كنفاني اتضح لنا هذا الوعي النقدي مقترناً بحس المسؤولية والفهم العميق للطبيعة الإنسانية، فهو يتساءل "أين يوجد الصحيح؟ من هو الذي على صواب؟ ما الفائدة من كل شيء..... إن القلب الإنساني –مجنوناً أو وضيعاً أو نبيلاً– لابد أن يحمل كل صفات الإنسان هذه:

الجنون والضَعَة والنبل معاً، والفرق بين إنسان وآخر هو الفرق في الكمية التي يحملها من تلك الصفات"1".

لهذا نجده يؤكد على مقولة نقدية هامة في بناء الشخصية القصصية:

ليس هناك شخصية إنسانية بيضاء تماماً أو سوداء تماماً، لابد أن يكون لكل إنسان نقاط ضعف تجعله بشراً سوياً.

سنجده يطبق هذه المقولة حين نقد رسم الشخصية الصهيونية، لأننا نجدها معصومة باستمرار، بحيث تضحي في النهاية فكاهة ليس أكثر، على حد قوله إذا حملت على محمل النقد الفني المحض.

وأروع ما يتجسد هذا الوعي النقدي، حين ينقد ذاته ويعترف بفشل قصته " كفر المنجم 1959" ويعلن بأنه سيكتب قصة إنسان فرد، أي من لحم ودم".

كما وجدنا في يومياته شهادة نقدية، تبرز لنا كيفية إبداعه لإحدى قصصه (المجنون) نلاحظ فيها وعياً لبنية القصة، وفهماً عميقاً لدور اللغة في رسم الشخصية، بأن تكون منطلقة من إمكاناتها، فتستطيع عندئذ الإسهام في تصويرها، إنه يرفض اللغة الجاهزة، ويصرح بأن الجمل لا يمكن أن تكون شيئاً معداً سلفاً، فلا بد أن تكون من وحي أسلوب القصة وطريقة أداء الحادثة.... هكذا فإن جو كتابة القصة هو وحده المسؤول عن خلق تلك الجمل"2".

فهو مدرك لأهمية اللغة ودورها في جذب القارىء إلى القصة أو نفوره منها. لهذا نجده يعترف بإعادة كتابة هذه القصة، كي يحصل على مستوى ترضاه ذائقته النقدية كما يرضاه القارىء، لذلك يستطيع أن يحدد لنا مواطن القوة في هذه القصة: "سهولة

السياق وعفويته وبساطة التفكير " التي تناسب الشخصية. نلاحظ، هنا، فهماً عميقاً لماهية الإبداع، إذ نجده يبحث عن إبداع نماذج جديدة لم يقرأ عنها كشخصية المجنون.

وبفضل وعيه النقدي نجده مدركاً لأهمية عنوان القصة، بما يحمله من دلالات تغني القصة وتبرز مقولتها الأساسية، لهذا يقوم على تغيير عنوان إحدى قصصه من "باقة ورد على ضريح الخيام" إلى عنوان أكثر إيجازاً وأكثر مغزى (شيء لا يذهب) فيصبح بالتالي أكثر إيحاء.

أما في قصته "البطل في الزنزانة" (1958) فقد وردت فقرات نقدية داخل السرد على لسان الراوي، كنوع من "الميتانص"، حاول كنفاني أن يجعلها منسجمة مع نسيج القصة، عن طريق استخدامه لأسلوب الرسالة إذ نجد الراوي البطل يعطي رأيه في إنتاج صديقه القصصي، طارحاً بعض القضايا النقدية، التي كانت تؤرق الكاتب في بداياته الإبداعية مثل: كيف يتعامل المبدع مع الواقع؟ كيف يحافظ على فنية القصة من جهة ويعبر عن قضيته من جهة أخرى يقول: "هل تجيز لنفسك أن تغير الحوادث التي وقعت، أو تضيف عليها حوادث جديدة كي تنسجم مع ما يسمونه "البنيان الفني للقصة". وإذا أجزت لنفسك ذلك، فهل تعتقد أنك ستكون في مستوى القضية التي تعذب البطل من أجلها؟"3".

■ أروع ما يتجسد النقد الواعي لديه، حين ينقد ذاته ويعترف بفشل قصته.

إنه يريد أن يكون أميناً للفن وأميناً لقضيته، لهذا يبحث عن طريق يحقق فيها هذه المعادلة الصعبة..

كما شغله سؤال هام من أين يستمد المبدع فنه أمن الخيال أم من الواقع؟ لهذا يقول: "لماذا ننفي الحقيقة، ونفتش في أذهاننا عن حادثة يقول عنها النقاد أنها ممكنة الوقوع، أليس في الذي وقع ممكن أوضح؟ إذ كثيراً ما يطرح الواقع علينا قصصاً غريبة، يقف الخيال أمامها مكتوف اليدين.

لهذا نجده يرفض الافتعال، بما يعنيه من ضعف للأسلوب وتقصيره عن إظهار الحادثة بشكلها الطبيعي "يقول البطل" سرني بالفعل أنك قد تخلصت إلى حد بعيد من ذلك الافتعال اللزج الذي يثقل طبيعة القصة ويعرقل انسياب حوادثها، إن أصعب ما في كتابة القصة، هو التخلص من ذلك الافتعال"4".

وهنا تظهر المقدرة الفنية للكاتب التي بفضلها يستطيع أن يحول الممكن إلى واقع ويسبغ على الحوادث المركبة عفوية وبساطة.

كما التفت، في هذه القصة، إلى علاقة الكاتب مع قارئه، فبين وجوب احترام مشاعر القارىء، لهذا حين يريد أن يضع خاتمة لقصته عليه أن يخدم فن القصة ويرضي القارىء في الوقت نفسه.

فهو يدرك أهمية المتلقي في حياة الأدب أو موته، إذ إن عدم تواصله مع النص الأدبي سيؤدي إلى فشله، لهذا بعد أن كتب رواية "ما تبقى لكم" نجده يتساءل "لمن أكتب أنا؟ هذه رواية قلة يستطيعون من بين قرائنا العرب أن يفهموها، فهل أنا أكتب من أجل أن يكتب أحد النقاد في مجلة أنني أكتب رواية جيدة، أم أنا أكتب من أجل أن أصل إلى الناس وأن تكون هذه الرواية شكلاً من أشكال الثقافة في مجتمعنا، والتي من واجب المثقف أن يتعامل مع الناس"5".

إذاً هذا الوعي لدور المثقف في الإسهام بعملية التطور والتغيير جعله يؤكد ضرورة التواصل بين المبدع والقارىء، لهذا سينتج لنا رواية "أم سعد" و"عائد إلى حيفا" دون أن يعني هذا القول التخلي عن إبداع الجديد، والكتابة بأسلوب متطور، أكثر قدرة على التواصل مع القارىء ("العاشق"، "برقوق نيسان").

وحين ألف كتاب، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، وكتاب الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، نجده يبين أن الهدف من هذه الدراسة إطلاع القارىء العربي عموماً والنازح الفلسطيني

خصوصاً "لأنها تتناوله بالذات فتخاطب فيه ما تخاطبه في عرب الأرض المحتلة، وتنطلق من حوافز هي بالذات حوافزه وتتعامل، دونما شك، مع صلب قضيته"6".

فكسر الحصار المضروب على عرب الأرض المحتلة، وأظهر صمودهم عبر الشعر، أحد أبرز أشكال التعبير لديهم، يقول محمود درويش "وبقينا مجهولين إلى أن قام غسان كنفاني بعمليته الفدائية الشهيرة: الإعلان عن وجود شعر في الأرض المحتلة..." ففي رأي كنفاني لن تكون المقاومة المسلحة ذات جدوى إذا لم تساندها مقاومة على صعيد الثقافة، وقد قدم لنا مثقفو الأرض المحتلة نموذجاً لهذه المقاومة إذ رغم كل الظروف القاسية التي مارسها الصهاينة عليهم (إلغاء تراثهم ولغتهم، وبالتالي محاولة مسح شخصيتهم) جاء شعرهم المقاوم نتاجاً لوعي عميق بمهمة الأديب والمثقف في بث روح الصمود وبذلك خاض أدب المقاومة، حسب تعبيره، معركة التزاماته على الصعيدين السياسي والاجتماعي، فكان رائداً للأدب العربي، خاصة إثر نكسة حزيران، فقد تميز باتساع رؤيته وتفاؤله رغم آلامه ومعاناته كما تميز بارتباطه بأحداث أمته العربية، لهذا وقف عند سماته وأهم ما يميزه عن الشعر العربي، فهو "لا ينوح ولا يبكي، ولا يستسلم ولا ييأس.... لأن رؤياه لم تكن ارتجالاً عاطفياً، ولكن وعياً عميقاً ومسؤولاً لأبعاد المعركة التي وجد نفسه في صميمها، ولذلك فإنه تجنب ظاهرة الانتكاسات الذاتية..."7".

كما تابع أثر سياسة القمع الصهيوني على الأشكال الأدبية لدى أدباء الأرض المحتلة، فشاع الرمز وتجددت الرؤيا وتطور الأداء لديهم، هذا ما حصل مثلاً إثر فترة سجن محمود درويش وسميح القاسم.

وفي وقت شاع بين النقاد العرب الاهتمام بالشعر الفصيح، وإهمال الشعر الشعبي، نجد كنفاني يهتم برصد الشعر الشعبي المكتوب بالعامية ويلفت الأنظار إلى أنه قلعة مقاومة لا تهدم.

أحياناً نجد لدى كنفاني أحكاماً نقدية نخالفه الرأي فيها كقوله:

الشعر الحديث أقل قدرة على الانتشار كأدب مقاوم من الشعر القديم ولكن إذا نظرنا إلى الفترة الزمنية المبكرة التي صدر فيها (منتصف الستينات) لوجدنا له العذر، إذ لم يكن الشعر الحديث قد حقق انتشاره في تلك الفترة وكثيراً ما يؤثر نبل الموضوع وحماسته لقضيته على أحكامه النقدية.

■ لماذا ننفي الحقيقة ونفتش في أذهاننا عن حادثة يقول عنها النقاد أنها ممكنة الوقوع.

فمثلاً نجده يعبر عن إعجابه بإحدى القصص القصيرة بقوله: "من الذي سيهتم بالمقاييس الباردة والنظرية، في وقت تدخل فيه الحكاية، كقطعة من لحم، المعركة الراهنة"8"؟

هنا نجد أحكاماً تتنافى وبرود الناقد الموضوعي، فهي تأثرية أقرب إلى ذاتية الفنان المتميز بشدة انفعاله وتحمسه لقضيته، إنه طرف في مسألة المقاومة، لا يستطيع أن يقف متفرجاً، لهذا لاحظنا حماسته للمضمون في أغلب الأحيان ونسيانه قضية الشكل بل قد نجده متحمساً لقصائد رديئة الشكل لكنها مقاومة على صعيد المضمون وهو يعترف في المقدمة بأنه لا يعتمد منهجاً أكاديمياً في بحثه، كما يشكو من قلة المصادر، لهذا لا يمكن أن يكتمل هذا البحث إلا إذا كان داخل حركة المقاومة ذاتها في الأرض المحتلة.

ويعلن أن هدفه الجمع والتوثيق ليعرّف بهذا الشعر أكثر من نقده وهو يترك الدراسة النقدية الممتعة لغيره، مما جعل هذه الدراسة تميل كما يقول في مقدمة "الأدب الفلسطيني المقاوم" نحو الصيغة الوثائقية، أكثر من حرصها على الصيغة التحليلية بل يسمي كتابه "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة" وثيقة أولى، والذي لم يخصصه للشعر فقط، بل تابع فيه صورة البطل العربي في الرواية الصهيونية وهو يقارن هذه الصورة بصورة العربي في الشعر المقاوم، من أجل الدفاع عن الشخصية العربية التي تتعرض للتشوه على الأصعدة كافة، وقد كان هذا الفصل نواة كتابه "الأدب الصهيوني" فبدا لنا دارساً رائداً للأدب المقارن، كما كان رائداً في دراسته للأدب الصهيوني، سنجد كثيراً من الدارسين العرب يترسمون خطاه مثل: د. هاني الراهب– د. محمد عرب.... إلخ.

ويمكننا أن نلمح الدافع الأساسي لدراسته للأدب الصهيوني في مقدمة الكتاب رغبته في إلقاء الضوء على الشعار الصعب "أعرف عدوك" فقد لاحظنا أن ثمة علاقة بين الأدب والسياسة في الحركة الصهيونية، إذ سخر الأدب الصهيوني نفسه لخدمة السياسة وعدوانيتها، فكان جزءاً أساسياً من حملاتها الدعاوية.وقد بين لنا كيف أن الصهيونية قاتلت أولاً على جبهة اللغة، فأحيت العبرية وجعلتها رابطة قومية بعد أن كانت لغة ميتة.ثم بين لنا كيف ولدت الصهيونية الأدبية قبل الصهيونية السياسية، في فترة الانفراج أي في الفترة التي أخذ اليهود حق المواطنة في أوربة، فألغى دعواهم التي تقول بأن إسرائيل كانت جزءاً من الرد على

الاضطهاد.وأظهر لنا كيف اعتمد الأديب الصهيوني العرق والدين لتبرير وجود إسرائيل . بعد ذلك تابع أسطورة اليهودي التائه وما لحقها من تشوه، إذ وظّفت هذه الأسطورة الدينية لصالح السياسة.

وقد حاول أن يتتبع كيف ضبط الأدب الصهيوني خطواته مع السياسة الصهيونية فتسلح بكل أسلحتها من تزوير ومبالغة وانتهازية كما بين لنا أهم مقولات الأدب الصهيوني (العصمة اليهودية –والتفوق المطلق أمام عدم جدارة الشعوب الأخرى) ولم ينس أن يتوقف عند مبررات الصهيونية الأدبية في اغتصاب فلسطين (الاضطهاد، المذابح الهتلرية) وكذلك بين لنا عدم نزاهة جائزة نوبل، إذ منحت لأحد رموز الأدب الصهيوني، شاموئيل عجنون، فكانت هذه الجائزة بمثابة شهادة أدبية مزورة وغير شرعية لأنسنة ما هو غير إنساني، ولإعطاء قيمة حضارية لما هو رجعي وتعصبي وعرقي، لهذا من العسير على أي قارىء غير يهودي أن يتذوق قصصه، مما يحرمها من أفقها العالمي والإنساني، وهذا يخل بشرطين أساسيين للجائزة.

وقد اتبع في دراسته للأدب الصهيوني منهجاً دقيقاً، إذ حاول الابتعاد عن التعميم، وبما أنه طرف في الصراع فقد وضع نصب عينيه عدم نسيان الحد المطلوب من الموضوعية كما يقول في المقدمة.لأن الابتعاد عن الموضوعية دليل عدم مصداقية القضية التي يدافع عنها الناقد أو الأديب، لذلك رأى أن الأدب الصهيوني أقرب إلى سيمفونية دعاوية وإعلامية وأبعد عن أن يكون عملاً فنياً خلاقاً، لأن الأدباء أخضعوا المستلزمات الفنية لأعمالهم إلى متطلبات الدعاية الصهيونية (استعلاء، تفوّق، تعصب، احتقار الآخرين....) فكان الأدب أشبه بوثيقة تحفل بمقاطع خطابية ومحاضرات صهيونية تقع خارج العمل الفني فيصاب الأدب عندئذ بالبرود الفني، لهذا بدا الكاتب حريصاً على تقديم قضيته في ثوب فني مبدع.

وينتبه كنفاني إلى ملاحظة هامة هي: كلما ابتعد الكاتب الصهيوني عن فلسطين أغرق روايته في التجريد والمبالغة أكثر من الكاتب الصهيوني الذي يعايش الإنسان العربي، وعلى صلة مباشرة بالأحداث والحروب، لأن التجربة اليومية تجعل الأديب مهما كان مؤدلجاً، أقرب إلى الحقيقة، مثال ذلك 'بنيامين تموز".

إنه يعي أهمية التجربة المعيشة في تطور التجربة الفنية، لذلك يبين لنا أن النضج الفني الذي وصل إليه محمود درويش لم يكن إلا 'بعد أن أخذت التجربة مداها وتعمقت المأساة حتى الصميم، فأضحت أكثر شمولاً وأكبر حجماً وأعمق جذوراً: أضحت هي الحياة كلها بصورة متلاحمة يومية ذاتية وعامة في آن واحد".

■ لقد كسر الحصار المضروب على عرب الأرض المحتلة وأظهر صمودهم عبر الشعر، أحد أبرز أشكال التعبير لديهم.

وهكذا فإن التجربة الشخصية للفنان حين تكون أصيلة، ذات صلة بالواقع، لا يمكن أن تبقى في دائرة الذات، بل تجدها بفضل الإبداع تنطلق لتصبح تجربة عامة تمس كل إنسان، لهذا يؤكد أن "اللمحات الإنسانية هي التي تقرب عملاً ما من الجدارة الفنية".لأننا بمثل هذه اللمحات نستطيع أن نخاطب العالم، ونهز ضميره فنكسب تعاطفه مع قضيتنا.

إنه دائب البحث عما ينهض بأدبنا العربي ليكون إلى مستوى قضيته، لهذا يسلط الضوء على نقاط ضعف الأدب الصهيوني، كي نبتعد عنها، وبذلك تصبح معرفة أدب العدو مصدر قوة لنا.

كما يمكننا أن نلاحظ أن كنفاني ينأى بنفسه عن الأحكام المطلقة الجاهزة فهو ينفتح على الآخر، حتى لو كان عدواً، يسعى للموضوعية في التعامل معه ما أمكن.

صحيح أن غسان كنفاني لم يكن ناقداً محترفاً، كما لم يكن دارساً أكاديمياً لكنه كان فناناً مزوداً بوعي نقدي فذ وبحساسية السياسي المناضل، مما مكنه أن يرتاد عوالم مجهولة في أدبنا العربي، يكفي أنه أول من استخدم مصطلح "الأدب المقاوم"، وجسده لنا عبر نماذج شعرية وقصصية ومسرحية، كما أبرز ملامحه عبر دراسة أدبية لهذه النماذج، حتى أننا نجد ناقداً عربياً معروفاً هود. غالي شكري، يتبع خطاه فيؤلف كتاباً بعنوان "أدب المقاومة" وإن كان قد توسع في هذا الموضوع فتناول الأدب العربي والأدب العالمي.

في الحقيقة مازلنا مقصرين في جمع التراث النقدي لكنفاني، فهناك الكثير من المقالات التي لم تجمع بعد، يكفي أن نذكر أنه كان يكتب في الستينات زاوية لنقد الكتب الجديدة، ويوقعها باسم مستعار هو "فارس فارس" في ملحق الأنوار الأسبوعي الذي كان يرأس تحريره.

مازلنا مقصرين في حقك يا غسان، يا من رفضت الجلوس في مقعد المتفرجين وقاتلت بمختلف الأسلحة، سأله صديقه وقد رأى بيده قطعة سلاح للمرة الأولى "يا غسان رأيتك تحمل الريشة ثم القلم، والآن السلاح، ماذا ستحمل في المستقبل؟ يجيب على الفور: أي شيء أستطيع الدفاع به عن النفس: الريشة، القلم، السلاح، أدوات أدافع بها عن النفس...."9".

مازلنا متفرجين يا غسان عاجزين عن اللحاق بك.

الحواشي:

1- اليوميات: مجلة الكرمل ع (2) ص.246

2- المصدر السابق.

3- غسان كنفاني: المجلد الثاني (القصص القصيرة) دار الطليعة، بيروت، ط1، 1973 ص.728

4- المصدر السابق ص.827

5- مجلة الهدف ع(129).

6- غسان كنفاني: المجلد الرابع (الدراسات الأدبية) أدب المقاومة، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1977، ص.29

7- المصدر السابق ص.277

8- المصدر السابق ص.73

9- د. إحسان عباس، فضل النقيب ،إلياس خوري : غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً: الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 1974، ص71.

■ كان الدافع الأساسي لدراسته للأدب الصهيوني رغبته في إلقاء الضوء على الشعار الصعب "اعرف عدوك".

□□□

Ŵlj,t ˘ Ǝl lj

ù –ŋǺù ŬĈǺǝŬbiç ŭ DŽ 5N

اليهودية بين النظرية والتطبيق

دراسة

الرافعي ناقداً

محمد إسماعيل دندي

إن الكتب التي أرّخت للحركة النقدية في أدبنا خلال النصف الأول من هذا القرن، أهملتْ قصداً أو دون قصد إسهامات مصطفى صادق الرافعي (1880– 1937) في تلك الحركة، فكان هذا الإهمال مُحرّضاً لنا على تناولها تناولاً متواضعاً أقرب إلى التذكير والإشارة الموجزة، علماً بأن أهم مقالاته النقدية منشورة في الجزء الثالث من كتابه (وحي القلم) وتندرج تحت العناوين التالية: (النبوغ، الأدب والأديب، نقد الشعر وفلسفته، شعر إسماعيل صبري، حافظ إبراهيم، أحمد شوقي، الشعر في خمسين سنة، الملاح التائه، محمود أبو الوفا وديوانه الأعشاب). يمكن تقسيم كتاباته النقدية إلى ثلاث دوائر: التنظيرات الشعرية، التنظيرات النقدية، التطبيقات المتصلة ببعض الشعراء المذكورين.

تنظيراته الشعرية

■ **هل تكفي الثقافة التراثية والاطلاع على ما يترجم إلى اللغة العربية لتكوين ناقد عصري؟.**

تكمن أهمية البحث في نقد الرافعي عامة في أنها محاولة للإجابة عن السؤال التالي: هل تكفي الثقافة التراثية والاطلاع على ما يُترجَم إلى اللغة العربية لتكوين ناقد عصري؟. إن الرافعي تعمّق في التراث، وقرأ ما كان ينشر في المجلات والصحف اليومية والكتب من بحوث نقدية وأدبية، لكنه لم يُتقِن لغةً أجنبية، ولم يطلع اطلاعاً مباشراً على آداب الأمم الأخرى، فاعتمد على ذكائه ومواهبه وقام بتوليد المعاني والأفكار مما بين يديه، فإلى أين وصل؟. قبل الجواب، نذكّر القارىء بأن الرافعي توفي بين الحربين العالميتين، فهو لا يمثل المرحلة التي نعيشها، ولا يجوز أن نطالبه بمفهومات عصرنا ومصطلحات زماننا الحاضر، وإنما هو مرتهن لمفهومات الحقبة التي عاشها. وأهم الجوانب التي أثارها في تنظيراته الشعرية:

أ- **فلسفة الشعر وصفات الشاعر**: أراد الرافعي أن يعرّف الشعر فانتهى إلى تعريف الشاعر، وهذا ما فعله كولردج من قبل إذ تساءل في (السيرة الأدبية) عن ماهية الشعر ثم أجاب: "هذا السؤال يكاد يكون نفس سؤالنا ما هو الشاعر؟"

وهنا انتقل إلى تعريفه الشهير عنه. فمن هو الشاعر وما هي صفاته في رأي الرافعي؟. إنه إنسان من البشر – لا شك في ذلك– لكنه يختلف عنهم بعض الاختلاف، لأن فيه من العمق والشمول والخصوصية ما يميزه عنهم. إنه الإنسان الكوني، وغيره الإنسان فقط، وكونيّته إحدى مصادر خلوده، "لأن أساس الفنّ على الإطلاق هو ثورة الخالد في الإنسان على الفاني فيه" /وحي القلم ص249/ بهذه الثورة يصبح الشاعر إنساناً كونياً، إنه لا يمثل ذاته فحسب، وإنما يمثّل نفوساً كثيرة، لا يعيش زمنه الحاضر فقط بل يصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، "فالإنسان من الناس يعيش في عمر واحد، لكنّ الشاعر يبدو كأنه في أعمار كثيرة من عواطفه، وكأنما ينطوي على نفوس مختلفة تجمع الإنسانية من أطرافها"" 1" /ص274/، الكونية إذاً هي الصفة الأولى للشاعر، أما الثانية فهي النّبوغ، والنبوغ مزيج من ذكاء وعبقرية وإلهام وبصيرة "والنابغة كأنه إنسان من الفلك، فهو يخزن الأشعة العقلية وبريقها، وفي يده الأنوار والظلال والألوان يعمل بها عمل الفجر كلما أظلمت على الناس معاني الحياة"

/ص261/، هكذا يرتفع النبوغ عنده إلى درجة فائقة، أما تجلياته الأساسية فتكاد تنحصر فيما يسميه (التوليد) وهو سرّ النبوغ، يحضنه الذهن الناضج المهيّأ بأدواته العصبية، المتجهة إلى المجهول ومعانيه، كما تتجه كل آلات المرصد الفلكي إلى السماء وأجرامها، وبذلك العنصر الذهني يزيد النابغة على غيره، وحين يحدثنا عن التوليد يقول: "كلمة التوليد التي لم يفهم منها العلماء إلا أخذ معنى من معنى غيره بطريقة من طرق الأخذ التي أشاروا إليها في كتب الأدب هي الكلمة التي لا يخرج عنها شيء من أسرار النبوغ، ولا تجد ما يسد في ذلك مسدّها أو يحيط إحاطتها.. إذ هي بلفظها نص على حياة الكون في الذهن الإنساني، وأنه يتخذه وسيلة لإبداع معانيه، كما يتخذ سرّ الحياة بطن الأم وسيلة لإبداع موجوداته، وأن المعاني تتلاقح فيلد بعضها بعضاً في أسلوب الحياة، وأن هذه هي وحدها الطريقة لتطور الفكر وإخراج سلالات من المعاني بعضها أجمل من بعض.. فسرّ النبوغ هو التوليد" /ص270/، إن النبوغ عنده متصل بوظائف بيولوجية كما يظهر من كلامه السابق، لذلك لا نستغرب أن تكون الصفة الثالثة من صفات الشاعر مرتبطة بعينيْ الشاعر وعشقه وحبه للجمال، فهو إذ يتابع القول في تعريف الشاعر وتحديد صفاته يضيف:

"الشاعر في رأينا هو ذاك الذي يرى الطبيعة كلها بعينين لهما عشق خاص وفيهما غزل على حدة، وقد خُلقتا مُهيأتين بمجموعة النفس العصبية لرؤية السحر الذي لا يُرى إلا بهما، بل الذي لا وجود له في الطبيعة الحية لولا عينا الشاعر، كما لا وجود له في الجمال الحيّ لولا عينا العاشق" /ص 273/ هذا الربط بين الشاعر والعاشق يذكّرنا ببيتيْ شكسبير الشهيرين: / المجنون والعاشق والشاعر / جميعهم في الخيال سواء/ بل إن الرافعي نفسه ليقرن بين العاشق والشاعر العبقري ويرى أنهما صورتان لحالة واحدة، فكلاهما قانونه من طبيعته وحدها، إذ تتخذ حياته شكلها من ذوقه وحده فلا يتبع طريقة أحد، بل هو طريقة نفسه. وكلاهما عنده شيء من الغرابة، وكلاهما متصل بقوة غيبية وراء ما يُرى وما يُحسّ تجعل نظرته في الأشياء خاضعة لقانون "النظرة العاشقة في العينين الساحرتين المعشوقتين، فإذا مدّ عينيه في شيءٍ جميل فهناك سؤال وجوابه، ووحي وترجمته، ومرور من يقظةٍ إلى حلم، وانتقال من حقيقة إلى خيال" /ص 264/ ويتابع موضحاً: "وإذا أنت نزعت النظرة والابتسامة – وهما عنصرا تلك المادة– من حياة الشاعر ، نزعت الحياة نفسها من شعره، فلا تجزيه بأحسن من قولك: يرحمك الله" /ص 307/. الصفة الرابعة من صفات الشاعر هي قدرته على الاندماج في الأشياء والأفكار والموضوع الذي يعالجه، هذه القدرة ترجع إلى موهبة الشاعر من جهة وفلسفته الشعرية من جهة ثانية، فإذا تمكّن من التلبّس بالأشياء إلى حدّ التماهي معها جاء شعره أصدق وأعمق وأشمل، يحدثنا الرافعي قائلاً: "الشاعر الحقيق بهذا الاسم يضع نفسه في مكان ما يعانيه من الأشياء وما يتعاطى وصفه منها، ثم يفكر بعقله على أنه عقل هذا الشيء مضافاً إليه الإنسانية العالية.. ومن ثم فلا ريب أن نفس الشاعر العظيم تكاد تكون حاسّة من حواسّ الكون" /ص275/، مرةً أخرى يعيدنا إلى حيث بَدَأنا: إلى الكون والإنسان الكوني، إن قدرة الشاعر على الاندماج هي إحدى الصفات التي لا يفتأ الرافعي يرددها، وحين يعلل تفوق حافظ إبراهيم في موضع الرثاء يعزوه إليها ويقول: "إن الحقيقة تتبرّج له في هذه العظائم خاصة ليرى منها ما لا يراه غيره، وهو يتّحد بالعظيم الذي يرثيه فيجيد فيمن يعرفه إجادة منقطعة النظير ، وأحسبه يسأل روح العظيم الذي يصفه أو يرثيه: أين المعنى الذي فيه حقيقتك؟ وأين الحقيقة التي فيها معناك؟" /ص 326/ إن قدرة الشاعر على الاتحاد بأجزاء الكون وتجاوز ذاته إلى غيرها لرؤية ما لا يراه الآخرون وإدراك ما لا يدركونه هي السر العظيم لنبوغ الشاعر ، وحول جانبية الأسرار تتمحور الصفة الخامسة من صفات الشعر وهي النفاذ إلى الأعماق والوصول إلى سرّيّة الكون وسحر خفاياه، فلا تكتمل شاعريته بغير الاطلاع على الأسرار : أسرار الطبيعة والإنسانية واللغة والأشياء جميعاً، فكثيراً ما يبحث الشاعر عن معنى في أشياء تبدو بلا معنى في نظر الآخرين، لأنهم يقفون عند القشور والسطوح ولا يتغلغلون إلى الأغوار والأسرار كما يتغلغل

■يرتفع النبوغ عنده إلى درجة فائقة عبر تجليات مايسميه التوليد وهو سر النبوغ .

الشاعر حين يتصل بسرّ الحياة ليكتشف معانيها، وإذا كانت أشواق النفس هي مادة الأدب: "فليس يكون أدباً إلاّ إذا وضع المعنى في الحياة التي ليس لها معنى، أو كان متصلاً بسر هذه الحياة" /ص248/ والشعر نفسه لا يتصل

بالأشياء نفسها من حيث هي مظاهر، وإنما يتصل بأسرارها كما يقول: "الشعر في أسرار الأشياء لا في الأشياء ذاتها" /ص274/ ومهما كان الأديب بحاجة إلى علم وثقافة واطلاع وخبرة ومقومات أخرى، فإن علمه الأساسي "هو النفس الإنسانية بأسرارها المتجهة إلى الطبيعة، والطبيعة المتجهة بأسرارها إلى النفس، لذلك فموضع الأديب من الحياة موضع فكرة حدودها من كل نواحيها الأسرار" /ص251/ والشاعر لم يكن شاعراً بكونه رجلاً من الناس وحيّاً من الأحياء وعصراً من الحوادث المؤرخة ولكن بموضوعه من أسرار الحياة وصلة نفسه بها "وقدرة هذه النفس على أن تنفذ إلى حقائق الطبيعة في كائناتها عامة وفي إنسانها خاصة.. ثم بقدرة مثل هذه في النفاذ إلى أسرار اللغة الشعرية" /ص 279/ وهكذا يتضح ولع الرافعي بنفاذ الشاعر إلى الأسرار، وتكرار كلمة (الأسرار) تعبير عن ذلك وتأكيد له. ندع الآن صفات الشاعر ونلج جانباً آخر من تنظيراته الشعرية.

ب- عناصر الشعر: من المعروف والمتداول أن للشعر عناصر يقوم عليها، كالفكرة والصورة والخيال والشعور والألفاظ والتراكيب والموسيقا والقافية والوزن وغيرها، وأن بعض هذه العناصر يلقى العناية والاهتمام من إحدى المدارس الشعرية، ثم تأتي مدرسة أخرى فتهتم بغيرها من العناصر وتمنحها الأولوية، أما عند الرافعي فمن السهل أن نقف عند العناصر التي أولاها اهتمامه، وأن نستعرض رأيه فيها. ومن بينها الأفكار وطريقة دخولها إلى ساحة الشعر، فهو يعلن أن الشعر -غالباً- يحتوي على أفكار، أو لا يكاد يخلو منها، لكن نوعية الأفكار وطريقة عرضها في الشعر تختلفان عما هي الحال في العلم أو الفلسفة؛ يتناول الشاعر جمال الفكرة الهاجع في أعماقها، ويكشف عن سرها الخبيء في خفاياها، ويبين جوانبها اللطيفة "وليست الفكرة شعراً إذا جاءت كما هي في العلم والفلسفة، فهي في ذلك علم وفلسفة، وإنما الشعر في تصوير خصائص الجمال الكامنة في هذه الفكرة على دقة ولطافة، كما تتحول في ذهن الشاعر الذي يلونها بعمل نفسه فيها، ويتناولها من ناحية أسرارها" /ص 275/ ومن جهة ثانية لا يقدم الشاعر الأفكار في شعره من أجل الفائدة والتعليم ونشر الأخبار، ولا يقررها في الذهن تقريراً، لأنه يخاطب ذوق القارىء ويحرك خياله ويخاطب وجدانه فهو يقول: "الشاعر العظيم لا يرسل الأفكار لإيجاد العلم في نفس قارئها وحسب، وإنما هو يصنعها ويحذو الكلام فيها بعضه على بعض، ويتصرف بها ذلك التصرف ليوجد بها العلم والذوق معاً، وعبقرية الأدب لا تكون في تقرير الأفكار تقريراً علمياً بحتاً". ص 276/ إن الرافعي يدعو إلى تشذيب الحقائق والأفكار وقولبتها بما يناسب الشعر وغاياته لتبدو كأنها مفصلة تفصيلاً يناسب الموسيقا والوزن والخيال، فليست الحقائق بحدّ ذاتها شعراً، وإنما الشعر في تصويرها والإحساس بها في شكل حي تلبسه الحقيقة من النفس، وإن مادة الشعر شيء، وروح الشعر شيء آخر "فإذا كان في المادة اجتماعي وسياسي، فليس في الروح إلا الشاعر على إطلاقه" /ص 318: من هنا يخطىء الشاعر الذي يقصر شعره على الحقائق الاجتماعية أو السياسية لأنها محدودة بزمانها ومكانها، والشعر العظيم لا يكون

■ الرافعي يقرن بين العاشق والشاعر العبقري فهما صورتان لحالة واحدة.

إلا إنسانياً عاماً دون أن يرتهن بأغراض وحقائق محلية تهتم بها الجرائد، فمقالات الجرائد لا تأتينا بالأشياء التي نحن منها في الإنسانية والطبيعة والجمال وحقائق الحياة والموت، بل التي يكون منها يومنا المرقوم بأنه يوم كذا من شهر كذا من سنة كذا.. فإذا مات اليوم ماتت الجريدة، والشعر بخلاف ذلك.

ومن العناصر الشعرية الأخرى التي تعرض لها بشيء من التفصيل، اللغة الشعرية، فهو يشير إلى ضرورة الاختيار وصعوبته في ألفاظ اللغة ولتركيبها في نسيج شعري، لأن الشعر -في رأيه- تأليف موسيقي قبل أن يكون تأليفاً لغوياً، فاللغة مبذولة للجميع، لكن الشعر لغة أخرى داخل هذه اللغة، وعلى الشاعر أن يراعي جوانب متعددة ليتمّ له انتقاء الكلمة المناسبة شعرياً. يقول الرافعي: "ولو علموا لعلموا أن ألفاظ الشعر هي ألفاظ من الكلام، يضَع الشعر فيها الكلامَ والموسيقا معاً، فتخرج بذلك من طبيعة اللغة العامة القائمة على تأدية المعنى بالدلالة وحدها إلى طبيعة لغة خاصة أرقى منها تؤدي المعنى بالدلالة والنغم والذوق، فكل كلمة في الشعر تجتلب لمعناها من تركيبه، ثم لموضعها من نسقه، ثم لجرسها في ألحانه، وذلك كله هو الذي يجعل للكلمة لونها المعنوي في جملة التصوير بالشعر، وما يمر الشاعر العظيم

بلفظة من اللغة إلا وهي كأنها تقول: دعني أو خذني" /ص 284/ وأشهد أن هذا العرض لوظيفة اللغة الشعرية يدل على نضج وسبق في آن واحد، فما رأيت أحداً من معاصريه تحدث عن لغة الشعر بمثل هذا الوضوح والتبصّر، وقد دعم رأيه السابق بدعوته إلى التناسق والتلاحم بين الكلمة والكلمة حتى تبدو الواحدة منجذبة إلى الأخرى كما ينجذب عاشق متأنق إلى امرأة جميلة، أو كما

تعطف أم حنون على طفل رضيع، وحذّر من التنافر بينهما فتبدوان كشرطي يأخذ بتلابيب مجرم، أو كخصمين يتصارعان أحدهما ضارب، والثاني مضروب، إن ذوق الشاعر وخبرته يساعدانه على اختيار الكلمة لتقع موقعها الملائم، فلكل لفظة وضعها سواء كانت رفيعة أو وضيعة، رقيقة أو جزلة، لذلك نراه يقرر: "أن للألفاظ ما يشبه الألوان فليست كلها زرقاء ولا صفراء ولا حمراء، ورب لفظة رقيقة تقع ضعيفة في موضع فيكون ضعفها في موضعها ذاك، هو كل بلاغتها وقوتها، كفترة السكوت بين أنغام الموسيقا، هي في نفسها صمت لا قيمة له، ولكنها في موضعها بين الأنغام نغم آخر ذو تأثير بسكونه لا برنينه، وهذا من روح الفن في الأسلوب" /ص326/. من عناصر الشعر التي وقف عندها أيضاً، الوزن والقافية، إنه حريص عليهما، ويراهما من خصوصيات الشعر العربي، لكن الشاعر المبدع لا يأخذهما بشكل عشوائي، وإنما يدرك أن لكل غرض ولكل حالة ما يناسبهما من قوافٍ وأوزان، واختيار الوزن والقافية شبيه في دقته وصعوبته باختيار اللفظة: "وكما يهملون اختيار اللفظ والقافية، يتسهلون في اختيار الوزن الملائم لموسيقية الموضوع، فإن من الأوزان ما يستمر في غرض من المعاني ولا يستمر في غيره، كما أن من القوافي ما يطرد في موضوع ولا يطرد في سواه، وإنما الوزن من الكلام كزيادة اللحن على الصوت، يراد منه إضافة صناعة من طرب النفس إلى صناعة من طرب الفكر، فالذين يهملون كل ذلك لا يدركون شيئاً من فلسفة الشعر، ولا يعلمون أنهم إنما يفسدون أقوى الطبيعتين في صناعته، إذ المعنى قد يأتي نثراً فلا ينقصه ذلك عن الشعر من حيث هو معنى، بل ربما زاده النثر إحكاماً وتفصيلاً وقوة بما يتهيأ فيه من البسط والشرح والتعليل، ولكنه في الشعر يأتي غناء، وهذا ما لا يستطيعه النثر بحال من الأحوال" /ص285/. إن حرص الرافعي على الوزن والقافية والحاحه عليهما يدفعان بنا دفعاً نحو آرائه المتعلقة بالشعر المنثور وما يسمى اليوم (قصيدة النثر) فمن المعروف أن هذا الشعر بدأ مع جبران والريحاني، وكان الرافعي من المسهمين فيه بنصيب وافر، لكن المسألة تتعلق قبل كل شيء، بالتسمية ذاتها فلا جبران ولا الرافعي أطلقا على شعرهما المنثور اسم الشعر، بل احتفظا له باسم النثر، وعندما أرادا الشعر كتباه موزوناً مقفى، لأن النثر مهما بلغ من فنيّته –في رأيهما– يظل نثراً، وقد ذهب الدكتور أحمد سليمان الأحمد مذهبهما وأيدهما في قوله: "هناك كتب أخرى

■ قدرة الشاعر على الاتحاد بأجزاء الكون هي السر العظيم لنبوغه.

غير نهج البلاغة، مثل السحاب الأحمر، وأوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي، ورمل وزبد لجبران خليل جبران، وعشرات غيرها، يمكن لنا أن نكتبها بالأشكال الشعرية ولكن لن يرضى عنها مؤلفوها إذا صدرناها بدعوى كونها شعراً" 2" ومن هنا، فإن الرافعي يرفض التسمية ويسخر من أصحابها إذ يقول: "نشأ في أيامنا ما يسمونه (الشعر المنثور) وهي تسمية تدل على جهل واضعها ومن يرضاها لنفسه، فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولا هو خلا منها في تاريخ الأدب، ولكن سرّ هذه التسمية أن الشعر العربي صناعة موسيقية دقيقة يظهر فيها الاختلال لأوهى علة ولأيسر سبب، ولا يوفق إلى سبب المعاني فيها إلا من أمده الله بأصح طبع وأسلم ذوق وافصح بيان... فمن قال (الشعر المنثور) فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية وادعاؤه من ناحية أخرى" /ص 381/ أنا أعرف أنّ رأي الرافعي هذا قد يغيظ الشباب المتحمسين لقصيدة النثر، ولكنّ له كثيراً من المؤيدين من أمثال الدكتور أحمد سليمان الأحمد الذي يرى أن قصيدة النثر حتى لو كانت جيدة، ستبقى نثراً، وفصيلتها غير فصيلة الشعر: "إنما هي مختلفة اختلافاً نوعياً عن الشعر، فهي من فصيلة أخرى –سواء كانت تافهة أم غير تافهة– ولا مساس لها بالشعر، ولا قربى بينهما، وما نرضى للفن الأصيل نسباً هجيناً" 3". برأي الرافعي وتعليق الأحمد حول قصيدة النثر، ننهي الكلام عن تنظيراته الشعرية.

تنظيراته في النقد

تنظيرات الرافعي النقدية تقترب من تنظيراته الشعرية، إنهما حقلان متجاوران لكنهما متمايزان، ومع أن الرافعي لم يتخصص بالنقد، إلا أنه مارسه طويلاً، وكانت المعارك النقدية التي حمي وطيسها في أيامه، سبباً لاهتمامه بالتنظير، فقد استعرض النقد الذي كان ينشر في تلك المرحلة، فوجد فيه قصوراً عما يتطلع إليه، وشجب الطرق المختلفة التي يسلكها النقاد حوله. فهناك نقاد يعلقون على كلام الشاعر بكلام مثله، فيجيء عملهم في جملته كأنه تأليف جديد لهذا الشعر أو شرح له بألفاظ مثل ألفاظه وصور مثل صوره ومعان مثل معانيه. وهناك نقاد يتعلقون بأخبار الشاعر ومناسبات شعره تعلّق التلخيص على أصله المطوّل أو الشرح على متنه الموجز. وثمّ ضربٌ آخر من تعلق الضعفاء؛ يتناول الشاعر باعتباره رجلاً له موضعه من الناس ومنزله من الحياة الاجتماعية والنفسية، إنهم يبحثون في سيرته ومسيرة حياته الشعورية واللاشعورية ثم لا يتجاوزون ذلك. إزاء هذا الوضع النقدي الكئيب انبرى يتحدث عن النقد والنقاد، وما يحتاجه الأول من قواعد والثاني من صفات. أما النقد فلا ينبغي أن

يكون مادة إنشائية وحسب، لكنه حساب دقيق لمعطيات الشعر والأدب، وله قواعد لابد أن يقوم عليها، يقول الرافعي: "لا يراد من النقد أن يكون الشاعر وشعره مادة إنشاء، بل مادة حساب مقدر بحقائق معينة لابد منها، فنقد الشعر هو في الحقيقة علم حساب الشعر، وقواعده الأربع التي تقابل الجمع والطرح والضرب والقسمة هي الاطلاع والذوق والخيال والقريحة الملهمة" /ص278/ وبهذه القواعد ينهض النقد بمهمات كثيرة، لأنه يعطي الكلام لساناً يتكلم به عن نفسه كلامَ متهم في محكمة، ليقيم حجة أو يزيح شبهة أو يقرر حقيقة أو يبسط معنى، أو يكشف خافياً أو يثبت نقيصة أو يظهر إحساناً "وبالجملة فهو نفض السيئة والحسنة ووقوع أدلة العلم والفن والذوق مواقعها" /ص 280/ إن النقد عمل صعب والناقد الممتاز نادر، لأن المؤهلات التي يحتاجها كثيرة وهي تجمع بين معطيات العلم ومعطيات الفن، بالإضافة إلى الدربة والذوق والومضات الإبداعية، منها مثلاً أن يكون شاعراً "إن لنا رأياً بسطناه مراراً وهو أنه لا ينبغي أن يعرض لنقد الشعر والكلام عنه إلا شاعر كبير يكون ذا طبيعة في النقد، أو كاتب عظيم يكون ذا طبيعة في الشعر، أيّ لابد من الأدب والشعر معاً لنقد الشعر وحده، فيأتي الكلام فيه من العلم والذوق والإحساس والإلهام جميعاً فيتبين الناقد وجوه النقص

■ من صفات الشاعر النفاذ إلى الأعماق والوصول إلى سرية الكون وسحر خفاياه.

الفني ويعرف بماذا نقصت. وماذا كان ينبغي لها وما وجه تمامها؟" /ص279/ وفي كتابه (تحت راية القرآن) لخّص صفات الناقد وتحدث عما ينبغي أن يتوفر له من إمكانات، وطالبه أن يجمع إلى الإحاطة بتاريخ الآداب وتقصي موادها ذوقاً فنياً مصقولاً، وأن يتمرس في صناعتي الشعر والنثر، ويملك الموهبة التي تؤلف بين العلم والفكر والمخيلة لتبدع من المؤرخ والفيلسوف والشاعر والعالم شخصاً من هؤلاء جميعاً نسميه الناقد الأدبي، وهكذا بعد قواعد النقد وبيان مهماته والتعريف بصفات الناقد، بقي علينا أن نستطلع طريقته في نقد الشعر كما يقدمها لنا إذ يقول: "وطريقتنا في نقد الشعر تقوم على ركنين: البحث في موهبة الشاعر، وهذا يتناول نفسه وإلهامه وحوادثه. والبحث في فنه البياني وهو يتناول ألفاظه وسبكه وطريقته) /ص282/ ويفصل قليلاً في موضع آخر فيضيف: "وإذا أردت أن أكتب عن شعر شاعر، كان دأبي أن أقرأه متثبتاً، أتصفح عليه في الحرف والكلمة، إلى البيت والقصيدة، إلى الطريقة والنهج، إلى ما وراء الكلام من بواعث النفس الشاعرة ودوافع الحياة فيها.. وبأيّها يتسبب إلى الإلهام، ثم كيف حدة قريحته وذكاء فكره والملكة النفسية البيانية فيه، ثم أزيد عليه انتقاده بما كنت أصنعه أنا لو أني عالجت هذا الغرض أو تناولت هذا المعنى" /ص423/ بهذا النهج وبهذه الطريقة يتلخص مذهب الرافعي في النقد، وبهما ننهي تنظيراته النقدية لننتقل إلى التطبيقات.

نقده التطبيقي

عندما نجيل النظر فيما كتبه من نقد تطبيقي حول شوقي وحافظ وإسماعيل صبري وعلي محمود طه نجد أن تطبيقه مستمد من آرائه النظرية التي عرضناها، وقد حاول أن يكون أميناً لها قدر استطاعته، فهو يبدأ بالكلام عن نشأة الشاعر وأوضاعه العامة ملمّحاً إلى أن وجوده قدر من الأقدار الكونية التي تتحدى الظروف الصعبة، ثم يتعرض إلى العوامل التي أدت إلى نبوغه، ويعددها، ويتوقف عند بعضها، ويتناول المنطلق العام الذي بدأ منه كل شاعر، ويتمهل عند بداياته والأبيات أو القصائد التي أرهصت بمستقبله الشعري، كما يتوقف عند الخصائص العامة؛ كالموضوعات التي عالجها الشاعر، والأسلوب اللفظي، وطول القصائد أو قصرها، ويتناول بعض الأبيات فيحللها ويوازن بينها وبين أبيات أخرى لشعراء آخرين. ولكي نوضح هذه الطرق التي اتبعها، نعرض أمثلة لبعضها، فقد استشف قدرة إسماعيل صبري على التوليد ولمح مستقبله من قصيدة قديمة للشاعر يغلب عليها التقليد، ومطلعها:

اغرّتكِ الغرّاءَ ام طلعة البدرِ ... وقامتك الهيفاءَ ام عادلُ السّمرْ

"وفي هذه القصيدة بيت وقفت عنده أرى صبري باشا في صبري أفندي، كأنه خيال يَستهلّ، وذلك قوله:

فطوّلْ من الهجران عَلّ وقوفنا ... يطول معا -يا قاتلي- ساعة الحشرِ

ويكاد هذا البيت يكون أول انقلاب للفكرة فيه: وهو غريب والتأمل فيه أغرب، ولكنه سيدل على خيال سيثب يوماً على أقطار السماوات" /ص306/. وفي بحثه عن عوامل النبوغ لدى صبري يتوقف عند عينيه الباحثتين عن الحب والجمال في كل مكان، فيقول: " كانت النظرة والابتسامة تتمثل له حيث شاء، وتعترضه حيث أراد أن يراها، فيجد في كل شيء روحاً من الشعر، ويقرأ

لمحاتها متى التمعت" /ص 307/. ومن الطريف في نقده أنه كان يستخدم بعض المصطلحات المعيارية المستمدة من القيم الاجتماعية مرة، ومن القيم الحيوانية مرة أخرى مثل (الصعلكة، قردية الشعر ، خنزيرية الشعر) وهو يقصد بها الإزراء ببعض الأبيات أو بعض الشعراء، أما المنهج الأساسي في نقده التطبيقي فهو الموازنة بين الأبيات كما في النموذجات النقدية التالية: "وهذا المعري يقول:

ولولا قولك الخلاق ربي ... لكان لنا بطلعتك افتتان

ويقول في شعر آخر :

اسهب في وصفه علاك لنا ... حتى خشينا النفوس تعبدها

وهذان البيتان تراهما صعلوكين إذا قستهما بقول حافظ إبراهيم في رثاء الشيخ محمد عبده:

فلا تنصبوا للناس تمثال "عبده" ... وإن كان ذكرى حكمة وثباتِ

فإني لاخشى ان يضلوا فيومنوا ... إلى نور هذا الوجه بالسجدات

مع أن معنى حافظ مأخوذ منهما، ولكن انظر كيف جاء به" /ص327/.

"ومن بديع ما اتفق لحافظ إبراهيم قوله يصف السوريين:

رادوا المناهل في الدنيا ولو وجدوا ... إلى المجرة ركبا صاعدا ركبوا

او قيل في الشمس للراجين منتجع ... مدّوا لها سببا في الجو وانتدبوا

اقرأ هذين البيتين واقرأ بعدهما قول المتنبي في سيف الدول:

وصولٌ إلى المستصعبات بخيله ... فلو كان قرن الشمس ماءً لاوْرَدَا

فإنك تجد بيت المتنبي صعلوكاً على بيتيْ حافظ مع أنه المبتدع السابق" /ص 328/ ففي هذه الأمثلة وكثير غيرها، يطلق أحكامه بلا تعليل، إلا أنه في أمثلة أخرى، يعلل ويفصل قليلاً، كما في تعليقه على قول حافظ يتحدث عن الأمريكان:

وتخذتم موج الاثير بريدا ... حين خلتم ان البروق كسالى

" فإن الجمال الشعري في البيت، إنما هو في استعارة الكسل للبروق، وهذا بعينه في قول ابن نباتة السعدي في سيف الدولة:

وما تمهل يوما في ندى وردى ... إلا قضيت للمح البرق بالكسل

غير أن حافظ نقل المعنى إلى حقه، ومكن له أحسن تمكين في صدر كلامه، وأتم جماله في قوله (حين خلتم) فاقتطع المعنى وانفرد به، وعاد معنى السعدي كالصعلوك على باب بيته"/ص 329/. ومن تعليلاته الممزوجة بالسخرية تعليقه على وصف حافظ إبراهيم للخمر :

■ الشعر غالباً يحتوي على أفكار أو لا يكاد يخلو منها، وعرضها هو المختلف عما هي الحال في العلم أو الفلسفة.

خمرة قيل إنهم عصروها ... من خدود الملاح في يوم عرس

"فهذا البيت صعلوك عند قول علي بن الجهم:

مشعشعة من كف ظبي كانما ... تناولها من خده فادارها

فقول حافظ (عصروها من خدود الملاح) كلامُ مَنْ لم ينضج في البيان ولا الذوق، لا يكاد يُتوَهّم معه إلا أن في خدود الملاح (خراجات) عصرت، وعلى ضد هذا قول ابن الجهم (تناولها من خده) فهي كلمة أكثر نعومة من ذلك الخد وأجمل نضرة"/ص329/. ومما تقدم تبيّن لنا، أنه كان دائماً يحرص على ذكر السابق واللاحق وتحديد الآخذ والمأخوذ عنه، وكأنما هذا بقية من ولع الأقدمين بظاهرة السرقات الأدبية التي أكثروا فيها وأطالوا. إن الطريقة الأساسية في نقده هي الموازنة، لكنه يحتكم أحياناً إلى منطقية الصورة أو واقعية المشهد ليحكم له أو عليه، كما في قوله: "ومن شعر إسماعيل صبري السائر قوله في العناق وتلازم الحبيبين:

■ الشعر لغة أخرى داخل اللغة لخضوعها إلى انتقاء الكلمة المناسبة.

ولما التقينا قرّب الشوق جهده ... شجيّينِ فاضا لوعة وعتابا

كان صديقا في خلال صديقه ... تسرب أثناء العناق وغابا

على أني لا أستَخْسِنُ قوله (كأن صديقاً...) فما هذا بعناق الأصدقاء، ولو كان الصديق راجعاً من سفر الآخرة... وقد أخذت أنا هذا المعنى منه ولولاه ما اهتديت إليه فقلت في ذلك:

ولما التقينا ضمنا الحب ضمة ... بها كل ما في مهجتينا من الحب

وشد الهوى صدرا لصدر كانما ... يريد الهوى إنفاذ قلب إلى قلب"

/ص313/.

هذه اللمحة التي قدمتها عن نقد الرافعي، محاولة لتذكير هذا الجيل، برجلٍ حظي في زمانه باهتمام كبير: قرظّه كثير من الشعراء والأدباء ورجال السياسة من جهة، ولقي حملات من التشهير والتجريح والإزراء قادها المجددون تارة والمحافظون تارة أخرى من جهة ثانية، أما في زماننا فقد توارى إلى حد كبير عن ساحة الاهتمام.

هوامش:

"1" - كلما ذكرت رقم الصفحة التي اقتبستُ منها أقوال الرافعي فالمقصود كتابه وحي القلم ج 3، ط3، 1951، مطبعة الاستقامة بالقاهرة.

"2" - د. أحمد سليمان الأحمد. هذا الشعر الحديث. منشورات مكتبة النوري. دمشق، دون تاريخ ص141.

"3" - م. سابق ص145.

■ من المعروف أن الشعر المنثور بدأ مع جبران والريحاني وكان الرافعي من المسهمين فيه بنصيب وافر.

□□□

الـذات

في الشعر السوري المعاصر

نـهلة فيصل الأحمد

إنّ قراءةً متأنيّة للشعر المعاصر بصورة عامة والسوري بشكل خاص تبين لنا صورة الشاعر أولاً وصورة الذات التي أراد الشاعر رسمها ثانياً.

لقد أصبح الشاعر المعاصر دكتاتوراً مع نفسه، إنّه يحاول أنْ يلغيَ نزعاته الطبيعية ويسلخ نفسه عن العالم، عن نفسه، لكي يؤكد حريته في التخيّل والخَلق وتجديد اللغة ويثبت قدرته على الثورة والاحتجاج والاغتراب، وتلك هي المفارقة الكامنة فيما نسميه طرح النزعة البشرية.

فالشعر المعاصر ينقلُ إلينا الكثير على الرغم من أنّه ينفر في مجموعه عن إيجاد تلك العلاقة الحميمة التي كان يعتزّ بها الشعراء الأقدمون بين الشاعر وبين جمهوره من القراء، بل إنه ليغالي في ذلك في بعض الأحيان، حتى ليوشك المرء أنْ يعتقد بأنّه يبحث عن كارهين أو غاضبين ولا يبحث عن "معجبين ومتجاوبين" وأبرزُ الإحساسات التي ينقلها إلينا الشعر المعاصر هو الإحساس بالوحدة والقلق والغربة والخوف والتأزم والتشاؤم والكبت بكل ما ترسله الكلماتُ السابقةُ من معانٍ وما تخلقه من فضاءات. ولكن من أينَ استقى شاعرنا المعاصر هذه الصورَ المشوّهَة والمشوِّهَة للذات الإنسانية؟

إنّ الإجابةَ على سؤال كهذا تحيلنا إلى التيارات الغربية التي فتح لها شاعرُنا البابَ على مصراعيه وأجلسها في غير مكانها ونظرة متأنيّة للذات في هذه المدارس الأدبية ترسم لنا صورةً جليّةً تُظْهر لنا العداء السافر الذي شنته المدارس التي تلت الكلاسيكية على الأخيرة عيّنها فانتهكت فيه قداسة النظرة الجامدة والسائدة إلى الفرد وحررته من عبوديتها، إذ نظرتْ إلى الذاتِ، والذات الواحدة قبل كل شيء إيماناً منها أنّ الفردَ يُمكنُ أن يحققَ التوازنَ في هذا العالم الفوضوي المتغير ويمكنه أن يردَّ الظلم الواقع على إنسانية الإنسان والقادم كريح عاتية من قِبَلِ المجتمع، والناس والسلطة، والمؤسسات التي سلبته كل ما يمكن أن يتمتع به، وكلّ ما يمكن أن يميزه عن بقية المخلوقات. واجتمعت المدارس كلُّها، فتنادتْ الرومانسية والرمزية السريالية والوجودية لتردَّ القهر الواقع على هذه الذات على اختلافٍ في حدة الرد (درجته) وأشكاله فإن كانت الذات الرومانتيكية تجد نفسها في الطبيعة وتسلخ عواطفها هناك فإن السريالية تجاوزتْ الرومانتيكية بعاطفتها الجامحة والرمزية بصورها الخاضعة لرقابة العقل وراحت تتكىء

على جوهر الإنسان كسابقاتها ولكن جوهره المتمثل بلا وعيه. هذه المرة. فهو البديل المنطقي لهدفها السامي .والوجودية بعدميتها وموتها. وإنْ كانت الرومانسية تعتمد على الحلم الجميل والبسيط الذي تذوبُ فيه الذات، فالرمزية غير حالمة بقدر ما هي عقلانية . أما السريالية فقد كانت أكثرها تطرفاً، إذْ نادت بالحلم والتداعي والخيال المطلق والتلقائية أو الآلية.

وراحت هذه المدارس ترفض العلاقات المنطقية التي سادت عصور الكلاسيكية الطويلة، فحمّلت الألفاظ بأكثر مما تحتمل وغيّرت في علاقات الدال والمدلول والصورة ففي الرومانسية كسروا حواجز الصور الكلاسيكية وصار لها معجمها الخاص من الألفاظ إذ أصبحت الألفاظ أكثر رقة واتساعاً بالمعنى وألغت الأبعاد الثلاث التي طالما طالبت بها الكلاسيكية. وجاءت الرمزية تشحذ لغة العقل والمنطق وتجهد

■ السريالية تجاوزت الرومانتيكية بعاطفتها والرمزية بصورها الخاضعة لرقابة العقل.

الذات في المتح من بئرها العميق وانزاحت اللغة عن دلالاتها وكثرت المدلولات للدال الواحد فيها. وذهبنا مع الشاعر في المتاهات التي شهدت ازدهارها على أيدي السرياليين الذين أتوا بكل ما هو خارق ومدهش وغريب. فزحزحت العلاقات المنطقية وغيّرت بالألفاظ أكثر من سابقتها وخلخلت وبدلت في علاقة الدال بالمدلول. وفي بحثها عن الجديد، أثرت اللغة بكثرة اشتقاقاتها مما أعطى اللغة نشاطاً وحيوية وتجدداً، ساعين من وراء ذلك لإيجاد العالم الموضوعي الذي يشكل المعادل الموضوعي مما أدى إلى اتساع آفاق العمل واتساع مراميه. ولأنها كانت نتيجة لعلم النفس واكتشافاته المذهلة في مجال الحلم، فقد اهتم الشعراء بعالم النفس الباطني واستفادوا من مخزوناته، كذلك لا يُغتفر للسريالية عدم اهتمامها بالجمالي والأخلاقي بالدرجة الأولى وكذلك الوجودية غاصت في بحر الذات حتى تلاشت فيها صور الذات الرافضة للسلطة والمجتمع الهائمة على هواها وهي نتيجة لما يسمى بحقوق الفرد في الغرب وانعكاساً لها وللعالم المادي الذي صرخت الوجودية في وجهه وترامت أطرافها بين حرية الذات المطلقة فهي الأساس لثورة المجتمع وبين عبثية هذه الذات.

وهكذا نعودُ لنؤكد أن□ï شعراءنا لم يدخروا جهداً في التأثر بمذاهب الغرب فراحوا يرسمون صوراً للذات العربية لا تمس واقعنا بشيء وليست من عميق تجاربنا، فإن كانت الثورة الصناعية وما تلاها من أحداث كبرى في الغرب قد شكلت عند الذات الغربية ردود فعلٍ على العالم المادي الذي سلبهم عالمهم الروحي فماذا سلبنا واقعنا وعالمنا؟

إنه رغم ما مرّ بنا من مآسٍ وأحداث وويلات مازلنا نفخر بأننا صامدون، ذواتنا لم تهتز من الداخل ولم تتحطم فينا قيم الحب والجمال، فالمشاعر والعلاقات الأسرية مازالت في عالمنا العربي بخير ولم تشكُ بعدُ من السقم ولم تقم عندنا ثورات صناعية كبرى كالتي يشهدها الغرب الآن ولم نتشرذم كما حدث مع الفرد الغربي، فرحماك ربي ماذا فعلوا؟؟؟ لقد اختلط عند شعرائنا المعاصرين الحابلَ بالنابلِ فألبسوا الذات العربية ثياباً قلما ناسبتها فضفاضةً حيناً وضيقةً حيناً آخر. وإن اختلفوا فيما بينهم من حيثُ الخيال واللغة والاستعارة والرؤية بل من حيثُ الوضوح والغموض، والقوة والضعف، والأصالة والسخف، لكنهم اتفقوا على حال واحدة هي: البعد عن الواقع المألوف والموقف المعادي للأشياء المستقلة عنها، كالمدينة، والمجتمع، والسلطة، والوطن والعالم والعصر ، هذا الموقف المعادي أدى إلى نتائج كبرى استفادت منها البنيوية فيما بعد، إذ خلقت صورهم وتصوراتهم للفرد (الذات) أنواعاً من الثنائيات التي أثرت□ قاموس الشعر المعاصر وأخذت سمة الصدامية من الخارج والداخل، فأصبحت تقرأ:

الذات والمجتمع – الذات والسلطة –الذات والوطن – الفرد والمدينة– الفرد والناس. ولكن الذي يربط هذه الثنائيات هو مركزية الفرد وتهميش الأشياء الأخرى دائماً فهو الطموح وهي العائق، وهو النبض وهي الموت، وهو الإيجابي وهي السلبي... إلخ.

ويتبين لك ذلك مثلاً من خلال موقفهم من المدينة (الساحرة القاهرة) بآن معاً، تزرع الحلم قبل الوصول إليها وما إن يصل الإنسان إليها حتى تقتل ذلك الحلم أو تدمره. يقول محمد الماغوط:

وأنا أتسكع تحت نور المصابيح
أتنقل كالعواهر من شارع إلى شارع
أشتهي جريمةً واسعة
وسفينة بيضاء تقلني بين نهديها المالحين
إلى بلادٍ بعيدة"1".

وكذلك أدونيس تغريه أضواء المدينة والشهرة فيولي وجهه شطرها ولكنه ما يحصد إلاّ قبض الريح فيقول:

والمدينة

رجلٌ لا يعرفُ الضوءَ جبينهُ

والمدينة

حجرٌ ينأى وأشلاء سفينة "2".

كما أن المدينة تزيد عذاب الفرد فتشارك في يأسه الذي تبعثه حركة الزمن، إذ للزمن فيها مشية السلحفاة ورائحة الموت، يقول نذير العظمة:

الليالي ها هنا مثل النهارات طوال

كالدواخين الطوال.

ورماح السّور والآه الحزينة

وخطا الأيام شمطاءَ بدينة "3"

كذلك لا أحد ينكر ارتباط صورة المدينة في مخيلة الذات (الفرد) بالعهر بالمرأة المومس. وهنا لابد من الإشارة إلى أنّ الشعراء السوريين المعاصرين قد بالغوا في وصف هذا العهر ويمكن أن يُدرس هذا الجانب تحديداً دراسة نتاصيّة أو يحلل تحليلاً نفسياً يظهر ما كبتته ذواتهم المريضة.

أما المجتمع: فهو الغازي على الذات والسالبُ لطموحاتها فهو يقف حجر عثرة في وجه وصولها إلى مبتغاها وتطلعاتها.

فهذا فايز خضور يقول: (غبار الشتاء)

زمني أفعى- امرأتي أفعى -وطني أفعى.

وأنا آه

شرٌّ يسعى

بين ثنايا غار حراءْ

أكتبُ للقرن العشرين

عن حلمٍ يسحقُ، أو يشنق

تحت سقوف الطين"4".

بيد أن مظاهر الحزن، القلق، الضياع، العدمية، الخوف، التشرد، الخذلان والانهزام تتجلى في أشعارهم على النحو التالي:

<u>الذات الخائفة:</u> ويمكن أن ترجع الخوف عندهم: إنه خوفٌ من المستقبل المجهول ، خوف من الجوع والموت، هذا الخوف الذي يمتد داخلهم منذ النشأة بل منذُ تكوين جيناتِ السلطة الوراثية التي ظهرت عندهم كثيمات حددت علاقتهم بالآخر هذه العلاقة التي تكشف عن كبت بجميع أشكاله السياسي: متمثلاً بالسلطة، والاجتماعي: متمثلاً (بالأب- الأسرة- العادات) والاقتصادي: متمثلاً باحتكار البرجوازية لوسائل الانتاج مما يجعله في خوف دائم على مستقبله وأخيراً الخوف من الموت، هذه الأشكال وقفت حاجزاً بينه وبين الجماعة. وأمثلة ذلك كثيرة في أعمال شعرائنا المعاصرين بدءاً من العنوانات التي اختاروها لقصائدهم حتى آخرِ بيت في القصيدة. فنحن حين نقرأ أعمال علي الجندي مثلاً تقع أعيننا على (الشمس وأصابع الموتى، والحمى الترابية، بعيداً في الصمت، وطرفة في مدار السرطان) وهي تسفر في مضمونها عمّا ذهبنا إليه. وكذلك الماغوط لا يقل في عكسه للذات الخائفة عن علي الجندي. فيرسم لنا صوراً لـ (السيطرة، السلطة، الموت) يقول:

من أورثني هذا الهلع

هذا الدم المذعور كالفهد الجبلي"5"

■ المدارس الجديدة على الكلاسيكية حمّلت الألفاظ أكثر مما تحتمل.

■ **في البحث المستمر في اللغة إثراء للغة واشتقاقاتها التي أعطتها حيوية وتجدداً.**

وينسب فايز خضّور الحزن العميق الذي تشعر به ذواتنا والمآسي التي تملأ زماننا إلى الخوف فهو السبب لكلّ علّة يقول:

هو الخوف علة هذا الزمان الحزين.

وتفرز لنا أعمالهم الخوف من الموت فتكتب الذات والموت، هذا الخوف المتجذّر في ذواتهم من القدر نفسه والمصير- ليتجاوز هذا المعنى إلى الموات وهو أن تموت الذات ألف مرة وتقتل على حياة عينها شر قتلة ولكنها لا تموت بذاك المعنى الجامد والسائد للموت.

ولننظر إلى ممدوح عدوان كيف يتحسس خطر الموت؛ كيف يواجه قدراً يقفز له من لقمة عيشه فهو يترصد له في كل مكان يتجه فيه الشاعر إليه:

ها هو الموت يأتي... خطاه على الأرصفة

وجهاً سيفاجيء في المنعطفات..

وقد يشرئب من الأرغفة"7".

ويتابع محمد الماغوط معبراً عن ذات المصير لذاته التي تتوجس الموت:

سأرتجف وحيداً عند الغروب

والموت يحملني في عيونه الصافية

ويقذفني فوق البحر"8"

ويعبر عبد السلام عيون السود عن ذاته الوحيدة التي تواجه منفردةً خطر الموت:

أنا يا صديقة مرهفٌ حتى العياء، فكيف أنتِ

وحدي، أمام الموت، لا أحد سوى قلقي وصمتي

كما تبرز أشعارهم:

<u>الذات المأزومة:</u> وهي الذات المتناقضة مع كلّ شيء، فيها القلق وفيها التردد- وفيها الكبت بجميع أشكاله (الجنس الآخر، الانبهار- عقدة الحلال والحرام- الدين - التربية....) وما إلى ذلك.

يقول محمد عمران:

غريباً كنتُ، وجهي يلبس القمصان كيف تفصلت

كيف أمحت ألوانها، /انصبغت

لساني كان أسود، كان أحمر، كان أبيض

كان مصبغة لكلّ لغاتهم"9".

ويقول نزار قباني معبراً عن ذاتٍ قلقة مترددة حائرة مع أنه أكثرهم تفاؤلاً وأقلهم توتراً وتشاؤماً إذ إنه بقي متوازناً رغم رياح الغرب التي لامسته فأحيتْ فيه أشياءً وأشياء: ولم تحطم داخله قوالب الذات.

وأنا في المقعد محترقٌ

نيراني تأكلُ نيراني

أأقول أحبُّك يا قمري

آه لو كان بإمكاني

فأنا إنسانٌ مفقودٌ

لا أعرفُ في الأرض مكاني

ضيَّعني دربي ضيَّعني

اسمي... ضيعي غنوائي.

ماذا أعطيك أجيبيني

قلقي إلحادي غثياني؟

ماذا أعطيك سوى قدرٍ

يرقصُ في كفِّ الشيطانِ"10"

أمّا **<u>الذات المهزومة:</u>** فشأنها الأخرى وصول الشاعر إلى مرحلة لم يعد يؤمن فيها بجدوى الاستمرار بل الهروب والاستسلام هما من يهيئانِ له مناخ الهزيمة الهادئة. يقول محمد الماغوط:

حسناً أيّها العصر

لقد هزمتني

ولكنني لا أجد في كلّ هذا الشرق

مكاناً مرتفعاً

أنصب عليه راية استسلامي"11"

ويقول شوقي بغدادي معبراً عن ذات انهزامية تضلل أكثر مما ترشد وتحبط أكثر مما تشجع ولا تبشر إلاّ بالخراب:

يُخيَّلُ لي أنني سأنام

وماذا يهمّ

يحيطُ الهوامْ

وينهشُ دودْ

وييبسُ عودْ

وتنسابُ أفعى جواري

وتشتمُّ لحمي الضواري

ولكنني سأكون

بعيداً، بعيداً

بدون عيونْ

وبحري سكونْ

سمائي هدوء

وبعدُ سيناء الزِّحامْ"12"

ونصل إلى غربة الذات أو **<u>الذات المغتربة:</u>** هذه الغربة النابعة من إحساس الفرد بأنه معزول بعيدٌ عن ذاته بوصفها كائناً حيّاً، يمارس عطاءاته من خلال الجماعة ومن خلال إحساسه بالمسؤولية المكلف بها، أو الملقاة على عاتقه. وكما أوضحنا فالبرجوازية وراء اغترابه أولاً إذ هي من يدفعه إلى نشدان الطموح فيتكرر اليأس وعدم الرغبة في الالتئام الجماعي جراء الاصطدام الأوّل.

■ رغم المآسي والويلات والأحداث مازلنا نفخر بأننا صامدون وذواتنا لم تهتز.

وها هو محمد الماغوط يُردّد بصوتٍ تملؤه الخيبة وصدر تملؤه الوحدة وقلبٍ تشتته الغربة فتنبعث منه أناتٍ وزفرات تفتقد الحنين والدفء وتنشد الوصال كاشفةً عن ذات مكبوتةٍ محرومةٍ مصدومة:

أشتهي أن أقبّلَ طفلاً صغيراً في باب توما

ومن شفتيه الورديتين،

تنبعثُ رائحةُ الثدي الذي أرضعَهُ،

فأنا مازلتُ وحيداً وقاسياً

أنا غريبٌ يا أمي"13".

وأدونيس لا يتوانى عن اعطاءِ صورةٍ دقيقةٍ لغربة الذات

مشتتون، مضيّعون على الدروبْ

صفرُ السواعد والقلوبْ

والجوعُ كل ندائنا

والرّيحُ بعض غطائنا

حتى الصباحُ يفرّقُ آفاقنا"14".

أما أشكال الاغتراب فترسمها النصوص السابقة وغيرها من شعرنا المعاصر فنكاد نجد داخل الاغتراب ذات داخل الذات ومن ذلك : الذات التائهة– الذات المتروكة– والذات المتشردة وفيها كلّها تنشدُ الذات الوحدة وتفرضُ على نفسها الوحدة وتعيشُ الوحدة. يقول محمد الماغوط:

مخذولٌ أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

كمدينة تحترق في الليل

والحنين يلسعُ منكبيَّ الهزيلين

كالرياح الجميلةِ. والغبار الأعمى

فالطريق طويلة والغابة تبدأ كالرُمحْ "15"

ولا يكفُّ محمد الماغوط عن تكرار ذلك في شعره فنكاد نعثر على الثيمات الأساسية التي يرتكز عليها شعره كلّه من معاناةٍ من السلطة والمجتمع، والوحدة التي تبثها الغربة والقلق والارتباك والانهزام إلى الداخل– داخل الذات– كلٌّ ذلك مبعثه الأول الغربة فيقول:

في الليل

عندما تتلاطمُ الأمواج كالقبورِ

وتسيل دماء الأسرى تحت الأشرعة الغارية

سأقف على موجة عالية

كما يقف القائد على شرفته

وأصرخ:

إنني وحيد يا إلهي"16"

ولا تنتهي الغربة الذاتية عند هذه الحدود فالشاعر علي الجندي يصرُّ على أن يُخلّدَ سمفونية لها إيقاعها الخاص يقول:

الليل، الليل، حبيبي، يطعنّي بمخالبهِ الصفراءْ

الليل طويلٌ، وطويلٌ دربُ الإسراءْ

والريح تعالجُ قتلاها المشويّين بحرّ الصحراء

وأنا وحديْ، وحدي، إني

إني وحدي، وحدي، إني

إني وحدي

وحدي، وحدي

■ لقد أصبحنا نقرأ: الذات والوطن، الذات والمجتمع، الذات والسلطة.

■وأنا أتسكع تحت نور المصابيح أشتهي جريمة واسعة.

■ والمدينة رجل لا يعرف الضوء جبينه. حجر ينأى وأشلاء سفينة.

صدري رأسي ثغري
عيناي ضلوعي
صدغي، عنقي، فقراتي
كفّي زندي كتفي، ولساني
أفعى تشربُ من وكفِ دموعي
إني، إني، إني وحدي"17".

وهنا يلجأ علي الجندي إلى كل ما هو نفسي ليطرق بابه بطرقاتٍ تشكل إيقاعاً بين الحدة والهدوء بين الصخب والسكينة ،ولكن صراخ له وقعٌ ورجعٌ وصدى نفسٍ معذبة مغتربةٍ حصرها مسرح الليل والريح ..فيا لهذه الغربة ما أقساها إنّها لا تنتهي بل تتلاشى وتشكل ما يشبه العدم.

ونقول:

إنّ غربة وقلق وتشاؤم ووحدة وانهزام وأزمة ذوات الشعراء المعاصرين ليست إلاّ شوطاً من رحلة طويلة ساروها بدءاً من الرومانتيكية إلى الرمزية إلى السريالية إلى عديدٍ من (المودات)...التي لا تكاد تلمع حتى تخبو...

فهل سئموا هذه الرحلة المضنية في العالم السفلي للذات؟؟. وهل بدأوا يوجهون الأبصار إلى عالم الجسد والواقع والأرض والظواهر التي في اللغة؟؟؟؟

وهل يزهدون في صوامعهم الزجاجية الملوّنة التي طالما لجأوا إليها؟؟ قد نقول: إن محنة العالم ورعب الحروب الساخنة والباردة وأخطاء العلماء وتعاسة الجماهير تهزهم وتقلقهم وتدفعهم إلى محاولة إنقاذ العالم النقي البريء من المصير المخيف الذي ينتظره.

ولكن ألم يفعل الشعراء الحقيقيون ذلك في مختلف العصور وبمختلف اللغات والأساليب؟

ولكن الواضح لنا الآن يمكّننا من القولِ إن شعراءنا المعاصرين إنما باتوا يبحثون عن نقادهم ومنظّريهم الأكاديميين، عن موجةٍ جديدةٍ، معقولة أو غير معقولة يطلقون بها صواريخ ملوّنة تجذب أنظار الناس التي يبدو أنها شُغِلتْ عنهم بتعاسة الحروب المتصلة ورفض الأبطال الزائفين، وشقّ البحث عن لقمة العيش وملل الكفاح والتعب والانتظار الطويل للسلام .. ولكن ما فعلوا دائماً غير هذا وهل أجدَت قصائد الشعراء ولوحاتِ الرسامين أو ألحان الموسيقيين في ترويض الوحش الكامن في الإنسان؟ هل استطاعت أن توقف الرصاص أو تغلق السجون أو تخفّف التعذيب والشقاء المتصل على مدى العصور؟.ولنا رحلة أخرى في حلّ هذه الأسئلة.

■ إن غربة وقلق وتشاؤم ووحدة وانهزام وأزمة ذوات الشعراء المعاصرين شوط من مرحلة طويلة

■

ونعود لنقول لا يعني ذلك أن نتشاءم فهذا شيء لابدّ أن نرفضه ونقاومه بكلّ ما نستطيع من وسائلٍ. إنّ المدارسَ الجديدة تلتئم ويلتف حولها المتحمسون حيناً ثم ينفضّون كلٌ إلى سبيلِه.

ولا يفهم من كلامنا أننا نرفض المثاقفة Acculturation ولكن على العكس تماماً فنحن نشجعها على أن توظف توظيفاً يخدم وضعنا وذواتنا لا وضعاً يحطّم ما بقي عندنا من أملٍ.

وعلى كلّ حال : إن الشعراء سوف يغنون دائماً كما سيولدُ الأطفال، وتتفتحُ الأزهار، وتغرّدُ العصافيرُ، ويُعذّبُ المساكينُ في الأكواخِ والحقولِ والسجونِ ومكاتبِ الوظيفةِ.

ستنشأ المدارس الجديدة والشعارات التافهة والبدع الرخيصة ، سوف تختلط الحكمة بالغباء والحقيقة بالزيف. ولابأس من هذا كلّه ولا سبيل إلى تلافيه. ولكن المهم أن يتجاوب الشعراء مع الناس فيمتعونهم بألحانهم الشعبيّة أو يصدمونهم بألحانهم المتنافرة وأن يستجيبوا لشوقهم الخالد إلى الغناء وحنينهم الدائم للاستماع إلى الصوت الدافيء الصادق الأمين. المهم:

أن يدركوا أن الشاعرَ نبيٌ وصاحب رسالةٍ يرفع صوته ليبشّر أو ينذر ويغيّر العالم كما يغيّر النفوس بقوةِ الكلمة وسحرها. حتى ولو قُدّر عليه في بعض الأحيان أن يضيعَ صوته في الصحراء.

■ زمني أفعى، امرأتي أفعى، وطني أفعى. وأنا آه شر يسعى.

■ ها هو الموت يأتي، خطاه على الأرصفة.

الهوامش:

(1) الماغوط: محمد، ديوان محمد الماغوط- الآثار الكاملة- دار العودة- بيروت- ط2 -5، 1981.
(2) أدونيس: الآثار الكاملة -م1 - دار العودة -بيروت ، ط1 ، 1971.
(3) العظمة: نذير -(عصفور في المدينة- مجلة شعر -عدد (7-8) صيف وخريف 1158م ، ص29.
(4) خضور: فايز- غبار الشتاء- اتحاد الكتاب العرب ، 1979 ، ص54.
(5) الماغوط: محمد- ديوان.....
(6) خضور: فايز- غبار الشتاء- ص50.
(7) عدوان: ممدوح. (وأقبل زمن المستحيل) دار العودة - بيروت ط2 ، 1982
(8) الماغوط: محمد- (وداع الموج) الآثار الكاملة ، ص75.
(9) عمران: محمد- (الدخول في شعب بوان) - اتحاد الكتاب العرب- 1972م، ص14.
(10) قباني: نزار- أحلى قصائدي : نزار قباني- الطبعة السادسة عشر ، 1992م ، ص19-20.
(11) الماغوط: محمد............. الهضبة ص323.
(12) بغدادي: شوقي- صوت بحجم الفم- بغداد 1974م ، ص35.
(13) الماغوط محمد الآثار الكاملة............ (أغنية لباب توما)
(14) أدونيس.......... م1 ، ص69.
(15) الماغوط: محمد......... (المسافر) ص35.
(16) نفسه (منزل قرب البحر) ص134.
(17) الجندي: علي (الشمس وأصابع الموتى - قصيدة الشيء الوضّاء) ص101-102.

□□□

حوار مع

الدكتور منذر عياشي

حاوره: فائز العراقي

س: سنبدأ بالعام ثم ننتقل إلى العلم الذي طالما -تغزلتم به- بل وأسهبتم في مدحه -أعني اللسانيات والبنيوية بشكل عام- ساهم العرب والمسلمون بشكل عام في تشكيل الفكر الفلسفي العالمي، وظهر منا فلاسفة ومفكرون كبار، أمثال: ابن خلدون، ابن رشد، الفارابي، الكندي، ابن سينا.... الخ. الآن، نحن في أحسن الأحوال نعيد صياغة وانتاج الفكر الفلسفي الغربي دون إضافة حيوية وفاعلة تُذكر، وأحياناً نقوم بنقل آلي حرفي يتسم بالسطحية والتقليد الأعمى -وبالمناسبة فإنني لا أستثني البنيوية كاتجاه فلسفي أو منهج معرفي من ذلك- ناهيك عن التعامل الجامد مع الماركسية والوجودية وغيرهما من الاتجاهات الفلسفية التي عرفها عصرنا الراهن. ماذا تقول في هذا الرأي- الاتهام؟ وكيف يستطيع الفكر العربي المعاصر تأسيس فلسفته، أو منهجه الفلسفي الخاص، والمنفتح على الفكر الفلسفي العالمي؟.

■ **الحضارة العربية-الإسلامية هي حضارة نص.**

ج: يجب أن نفرق بادئ ذي بدء بين حضارة نص وحضارة شخص، وذلك لكي نستطيع أن نقف حقيقة على طبيعة الانتاج الحضاري في الفكر والفلسفة والاجتماع والسياسة والقانون والتشريع لكل أمة من الأمم.

كما يفيد أيضاً إذا أردنا أن نتكلم عن العلم بمعنييه: العلوم الإنسانية، والعلوم البحتة.

إن الحضارة العربية- الإسلامية هي حضارة نصّ ، ولذا جاء البحث في كل المجالات التي ذكرنا مُعبراً فيها عن حضارة نصّ، أو ناتجاً من فتوحات اشتغال النص في الحياة الفكرية والفلسفية والسياسية والقانونية..... إلخ.

■ **العلوم في الحضارة الغربية هي علومٌ تتصل بالشخص!!.**

ولقد يعني هذا أن العلم في هذه الحضارة كان في صالح النص ومن أجلِه، وإن الشخص المتحول بالنص ما كان سوى أداة بها تتجلى علوم النص، ولذا إذا عمدنا إلى البحث عن الشخص بوصفه كائناً مستقلاً، وهوية منفردة، داخل علوم حضارة النص فإننا لن نجد له أثراً، وفي المقابل فإن العلوم في الحضارة الغربية هي علوم تتصل بالشخص وتقوم لصالحه ومن أجلِهِ وإذا بحثنا عن النص في هذه الحضارة فلن نجد له أثراً إلا بمعنى أنه ناتج أو انتاج للشخص.

إن هذا التمايز بين الحضارتين ضروري لإدراك الطبيعة المنفردة لكل بحث علمي قام فيهما، ولكي أكون أكثر تحديداً أستطيع أن أضرب بعض الأمثلة: فلقد شهدنا في السنوات الأخيرة ميلاد علوم في الحضارة الغربية ما كان يمكن لها أن تلد في الحضارة العربية على النحو الذي تشكلت فيه في هذه الحضارة، ومن هذه العلوم نجد مثلاً: علم النفس، إنه علم يتعلق أساساً بالشخص. فلقد وُلد من أجله وصار البحث فيه لصالحه، وإذا انطلقنا من هذا الميلاد لهذا العلم فيمكننا أن نُعمّم الظاهرة، فنقول: هناك علم اجتماع الشخص، وهناك فلسفة الشخص، وهناك فكر الشخص، وهناك علم قوانين الشخص، إن تشريعاً وإن سياسة إلى آخر ذلك. فالشخص في الحضارة الغربية هو الأساس وما كان ذلك كذلك إلا لأنه يرى نفسه من منظور نفسه الأنا العليا التي تفكر لكل شيء ومن أجل كل شيء ونيابة عن كل شيء، فرؤاه هي عين قوانينه ومنظوراته هي عين اختياراته، وما هو يصلح له بوصفه فرداً وكينونة وأنا عليا يجب أن يصلح للجنس الإنساني الكائن قبله والكائن بعده، ويقول آخر لقد أصبح الشخص من منظور حضارة الشخص هو معيار الخلق الكوني ولا عجب أن نجد فيلسوفاً كبيراً من فلاسفة الغرب يحتكم إلى أنا الشخص لكي يقرر وجود الشخص نفسه، نجد ذلك عند ديكارت مثلاً الذي يرى في مقولتهِ الشهيرة "أنا أفكر إذن أنا موجود" أن كل تفكير متطابق مع الحقيقة.

■ **التقنيات العليا التي تحملها أمريكا هي من أسباب انحطاطها على نحو آخر!!.**

إذا عدنا الآن إلى حضارة النص فإننا لن نجد لهذا مثيلاً، ذلك لأن هذه الحضارة ترى أن الشخص مكوّن بالنص وأنه إذ يتجلى وجوداً فتجليه يكون لنص يعمل فيه ويرسم سلوكه الفكري وحقيقته الوجودية ولكأني بهذه الحضارة تقول عن الشخص: "إني نص إذاً إني موجود" وإن هذا الأمر أدى إلى ميلاد علوم ما كان يمكن لها أن تلد في إطار حضارة الشخص، من ذلك مثلاً علم الأصول وهو علم يبحث في المعرفة ونقد المعرفة ليس من منطلق الذات التي ترى أنها مبدعة لكل شيء ومنفردة عن كل شيء، ولكن من منطلق الذات التي ترى أنها مخلوقة قادرة بفعل انفعالها النصي أن تبدع وأن تخلق ما يتناسب مع الكائنات النصية أمثالها. كما يمكننا أن نضرب مثلاً بعلم آخر، هو علم اللغة العربية الذي لا ينطلق من الفرد بوصفهِ متكلماً ولكن من الفرد بوصفه كائناً لغوياً خلق متكلّماً ولا يستطيع إلا أن يكون كذلك، فالفرد في هذه الحضارة لا يبدع لغته من أناه الشخصي ولكنه يبدعها من أناه النصي، ولذا يكون معنى الزمن عنده ممتداً وليس منغلقاً في إطار ما يقول، فحضور اللغة عند هذا الكائن ليس حضوراً

تاريخياً، وإنما هو حضور تاريخي لا ينفك يدور على بعضه وعلى نفسه، والمعنى الذي يعطيه لا ينقضي صيرورة، يشهد على ذلك القرآن الذي نزل عليه، ويعزز هذا الشعر الذي أبدعه والنثر الذي أنتجه ولذا كان المعنى عنده مما لا ينقضي أجله، ولا يحل زواله، ولا يقترب موته، ويمكننا في هذا الإطار أن نعدد الأمثلة على هذا النحو، فالنفس في هذه الحضارة كلمات باقية مع متكلميها وباقية أيضاً مع سامعيها، ولذا ما كان يمكن أن نقف على علم يقرر أن القول وليد نفس فردية وإنما أمكننا أن نقف في هذه الحضارة على القول بوصفه قول نفسٍ نصية وُلدت في زمن معين ولكنها تستمر أزماناً لا تنقطع.

وأما النقطة الأخرى التي تعرض لها هذا السؤال والتي تخص مسألة التقدم والتأخر فإن الأمور نسبية وتتعلق أساساً بمنظور المتتبع وزاوية الرؤيا، ذلك لأن التقدم لا يعني في المطلق التقدم في كل شيء، ونستطيع أن نأخذ أمريكا على ذلك مثلاً، إنها تقدمت بشكل لم تشهد الإنسانية له مثيلاً في مجالات التقنيات، ولكن هذا التقدم الذي قام من أجل أنا الشخص العُليا ولصالحه جعلها لا تفكر بالآخر بوصفه حضوراً يشاطر أنا التقنية وأنا الشخص الموجود الحق في الحياة والحق في العيش، ولقد يجعلنا هذا الأمر نفكر بأن التقنيات العليا التي تحملها أمريكا هي من أسباب انحطاط أمريكا على نحو آخر، وعلى مسار آخر، وعلى جانب آخر، وهذا يؤكد أنه لا يوجد تقدم مطلق ولكنه يؤكد أيضاً أنه لا يوجد أيضاً تأخر مطلق.

ومع ذلك يجب أن نقرر حقيقة نسبية إلى حد ما، هذه الحقيقة هي أن العرب متأخرون لا لأنهم لايمتلكون تقنية عليا ولكن لأنهم لا يمتلكون رؤية كتلك التي عرفها سلفهم في حضارة النص، وهذا ما يجعلهم وجودات أشبه ما تكون بالطفيليات التي تعيش عادة على غيرها أو تعيش ضيفة على الآخرين، فالإنسان في حضارة النص، إنسان يقرر وجوده ما تبدعه يداه وتفعله ، غير أنه في الواقع الآني ليس كذلك، ويمكننا أن نعطي تفصيلات لا حصر لها على هذا الأمر ولكن الدخول فيها لا يكون إلا من قبيل تحصيل الحاصل، فالعرب متأخرون وهذا هو واقع الحال، غير أننا نستطيع أن ندخل في مقاربات نظرية حول أسباب هذا التخلف، وأننا لنستطيع أيضاً أن نستذكر أدبيات كثيرة وجدت وكتبت وسجلت في هذا الميدان بدءاً من كتاب: "لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم" وانتهاءً بالأزمات التي نعيشها وتطرح علينا بشكل ما أمثال هذا السؤال.

لقد أصيبت الأمة العربية بعطل كبير في أسها الحضاري، ولقد نعلم أن الحضارة تعد بمثابة العقل المكوّن فإذا ضرب هذا الأس فإن العقل المكوّن لن يجد إلى الوجود سبيلاً، بمعنى أنه لن ينتج ولن يعمل وإن عودة للبحث عن هذا الأس الضائع للحضارة العربية لتقتضي القيام بإجراءات عملية تؤدي إلى نسف الوجه السياسي للسلطات التي تتحكم بقدرات ومقدرات الكائن النصي للحضارة العربية كما تقتضي أيضاً إعادة النظر في أسلوب استهلاكه لما يستورد من بضائع وأفكار ونظم رمزية ليست من إنتاجه ولا تصلح عباءة له ولباساً، وكذلك فإن هذا يقتضي إعادة نظر في العلاقات الاجتماعية التي أصبحت تقوم على المنفعة الفردية البحتة وإن كان ذلك على حساب المجتمع ككل، بإيجاز يمكننا أن نقول يجب إعادة النظر في كل شيء ونسف كل شيء لا لشيء إلا لكي نصل إلى مستوى يستطيع فيه عقلنا المكوّن أن يستلهم من العقل المكوّن ويعمل وفق قوانينه ولكي لا يكون هذا الكلام تجريداً بحتاً نستطيع أن نعود إلى مفهوم أساسي هو مفهوم البنية إذ يمكننا أن نقول في تعريفه إنه جملة من العناصر وجملة من العلاقات الرابطة بين هذه العناصر وعلى ضوء هذا المفهوم إذا راقبنا كل تعبيراتنا السياسية أي نظمنا، وكل علاقاتنا الاجتماعية، وكل أهدافنا الاقتصادية، فسنجد أنها إذا ارتقت إلى مرتبة العناصر فإنها لا ترتقي إلى مرتبة العلاقات بين العناصر ، وبقول آخر سنجد أننا لا نشكل كمجتمع بنية، وإن مجتمعاً يعيش بوصفه جملة من العناصر فقط لا يستطيع أن يكون مجتمعاً حقيقياً، وإن غياب العقل المكوّن يعني هنا تحديداً غياب العلاقات الضرورية التي يجب أن تقوم بين هذه العناصر لكي تشكل بنية.

■ أصيبت الأمة العربية بعطلٍ كبيرٍ في أسها الحضاري!!

س: هناك مفارقة بين الحضارتين العربية والغربية، فالحضارة العربية-الإسلامية قائمة عموماً على الروح الجماعي عبر التاريخ، أما الغربية وبخاصة المعاصرة فقائمة على الأنا الفردي المطلق، وبالرغم من هذه المفارقة، هم تقدموا ونحن تخلفنا، نحن الآن على هامش التاريخ، هامش العصر، هامش التقنية والعلم ولذلك على هامش الانتاج بمعناه المادي وحتى الروحي والقيمي، هل هناك أمل ببناء ملامح فلسفة عربية جديدة، وعلى ماذا ترتكز؟

جـ: إن الإلحاح على قضية التقدم والتأخر إلحاح ينبع فيما أظن من الخوف أن نستمر على ذلك طويلاً، ومن تأمل لواقع يبدو جد مؤلم، ولكي أبدو أقل تشاؤماً مما بدوث منذ قليل أستطيع أن أطرح القضية بشكل أفضل، فأقول إننا تقدم في حالة كمون، وعلمٌ مغطى، وإنتاج في حالة انتظار، وإبداع مؤجل.

س: ما الصاعقُ بنظرِكَ؟

جـ: الصاعق في نظري هو الإسلام، ذلك لأنه كما أراه وقد لاح في الأفق سيقلب الأوضاع، وسيخلص الفرد من أناه الفردية والأنانية ليعيده إلى أناه النصية التي تضعه في مكانه الحقيقي في نص المجتمع، وتعطيه وظيفته وقيمته من خلال الوظيفة التي يؤديها. وعندما أقول الإسلام فأنا لا أعني بهذا التعبد فقط، ولكني أعني ذلك المجال المفتوح الذي يمكن لكل القوى الإنسانية النصية أن تشتغل في تأويل حياتها وتقرأها على نمط أُسها الحضاري.

فمحمد "ص" في مكة حرر الإنسان قبل أن يقيده بقوانين شرعية، وإن الإسلام المعاصر الذي يلوح في الأفق قد وعى هذا الأمر ولذا نستطيع أن نجد في الطاقة الإبداعية الكامنة لهذه الأمة أفكاراً كثيرة قد تبدر متناحرة ومتضاربة لبعضهم وقد تبدو في تعدديتها متناغمة ومتناسقة لبعضهم الآخر. فجوانبها المادية تلتقي مع جوانبها الروحية وتؤسس علاقة وهذا هو المهم في ميلاد البنية، أو هذا هو المهم في اشتغال العقل المكوّن.

وأما الحديث عن فلسفة جديدة فإن هذا الأمر رهن باشتغال الأمة على نصوصها، واشتغال الأمة من خلال النصوص على نفسها واشتغال الأمة بنفسها إزاء الآخر وانفتاحها عليه، ولكن نستطيع هنا أن نراهن أن شيئاً ما سيأتي في مجال الفكر حتى لا نقول الفلسفة على وجه الحصر ولا أدل على ذلك من أن هذه الأمة على الرغم من تخلفها التقني لاتزال موضع اشتغال فكري مناقض أو متطابق في ساحة الآخر، ولاتزال في ساحة نفسها تعيش صراعات على نحو من الأنحاء، وإن هذا ليدل على عافية بدأ الإنسان المعاصر يحسها في جسد نصهِ ولهذا فهو يكتب ويقول ويفكر وهو أيضاً إذ يكتب ويقول ويفكر يجدد بقاءه ويتجاوز بهذا كل العراقيل المعطِلة التي تحكم وتهيمن على وجوده الراهن والمؤقت والزائل.

■ **إننا تقدمٌ في حالة كمون، وانتاجٌ في حالة انتظار، وإبداعٌ مؤجل!!**

س: حول البنية هل نضيف مسألة تنظيم العلاقات، لأنك ذكرتَ فقط العناصر والعلاقات فيما بينها ولم تذكر شرط التنظيم؟ ما يعجبني في طروحاتك حقاً، هو دعوتك لإسلام معاصر، أي: متطابق مع روح العصر، وكذلك تحديثك ودعوتك للانفتاح على القوى الحية الأخرى. تنظيم العلاقات ضمن هذا الأمل الذي تراه أنت -الإسلام- ألا يقتضي بالضرورة التنسيق الفاعل مع القوى الأخرى: القومية والماركسية والليبرالية من أجل جعل هذه البنية أكثر تماسكاً وفاعلية لبناء العقل المكوّن الجديد؟ وهل يقتضي ذلك تجاوز العناصر التي تجاوزها العصر والكامنة في جزء من تراثنا العربي-الإسلامي؟.

ج: يتضمن هذا السؤال أسئلة كثيرة، وهذا جيد، لأنه لا سبيل للخلاص إلا بكثرة الأسئلة وذلك على عكس من يرى أن سبيل الخلاص في الإجابة الواحدة ، واستمراراً مع نسق هذا السؤال–الأسئلة، سأحاول أن أثير بعض القضايا، أولاً، لا يوجد إسلام قديم، وإسلام معاصر ، كما أنه لا يوجد إسلام برؤية واحدة، وبفكر واحد، ولكي أدل على ذلك أستطيع أن أقول إن الله واحد، ولكنه متعدد في أسمائه، وهو: "الله، الرحمن، الرحيم، ... إلخ". ولذلك فإننا عندما نتكلم عن الإسلام لا نتكلم عن شيء جاء قبل قرون، كما لا نتكلم في الوقت نفسه عن شيء يصلح للقرن الذي نحن فيه، وإن قولي هذا لينطوي على تحذير خطير من كل تصنيفية تجعل الزمن منقسماً على نفسه بين قديم وحديث، فكما أن الله واحد، فالزمن الوجودي واحد، لا ينقسم ولا يقبل القسمة وكما أن العدل واحد فإنه لا ينقسم ولا يقبل القسمة، وكما أن الإنسان واحد فإنه لا ينقسم ولا يقبل القسمة.

والتعددية التي يمكن أن نتكلم عنها ليست هي تعددية التصنيفات التي أبدعتها أيديولوجيات العصر ، ولكنها تعددية الوجوه للرأس الواحد، والزوايا للمنظور الواحد، والزهور للروض الواحد، وإذا كان ذلك كذلك فإن كل ما ينبت في إطار دار الإسلام "وأنا على يقين من ذلك" يحمل في طياته تعبيراً إسلامياً وقولاً إسلامياً ويصدر عن نص إسلامي ولكي أكون واضحاً ومباشراً أستطيع أن

أقول إن الماركسي في دار الإسلام مسلم ذو تعبير مختلف، والقومي والليبرالي كذلك، إلى آخر ما هنالك، ويكفي أن تحلل سيميولوجياً

ودلالياً خطابات هؤلاء جميعاً لنرى أنهم صور من محمد وأصحابه، وصور من علي وأولاده، وصور من الأصوليين وتلاميذهم.

وقد يعني هذا أن الماركسيّ على النحو الغربي لا وجود له عندنا، وأن القومي على النحو الغربي أيضاً لا وجود له، وأن الليبرالي على النحو الغربي لا وجود له، فهؤلاء جميعاً كائنات نصية تعيد إنتاج حضارة النص بصور أخرى مستفيدين في ذلك مما انتجته حضارة الشخص الغربي والياباني والأفريقي والصيني.

وإن مثل هذا الأمر ليجعلنا نرى في إنتاج الفكر لكل هذه الأطراف المتعالقة ضمناً والمنتظمة نسقاً وحدة تتجاوز الأنا الفردي بوصفه طبقة والأنا الفردي بوصفه حاكماً والأنا الفردي بوصفه مِلة قومية.

س: كلساني متبحر في "اللسانيات" ما الذي أضفته لهذا العلم؟ أو ما الذي أضافه اللسانيون العرب المعاصرون للعلم اللساني الغربي سواءً على صعيد النظرية أم التطبيق؟ وهل إستفدت من هذا المنهج في دراساتك التطبيقية، وكيف؟

ج: إذا أخذت كتابي الأول فستجد أنه يحمل العنوان التالي: "قضايا لسانية وحضارية" مما يعني أنه لا يركّن في تعامله مع النظريات اللسانية إلى هذه النظريات وإن كان يستفيد منها، فالعلم في التبادل، والعلم في الانفتاح، والعلم في التلاقح، ولكن العلم أيضاً متطلبُ الحضارة ويستدعي في ذلك طلب العلم بذاته وطلب العلم لمنفعة العباد، وهذا هو معنى كلمة "حضارية" الموجودة في هذا العنوان، والتي لا تتوفر عليها النظريات اللسانية المعاصرة، وأنت إذا أخذتَ كتابي الأخير "اللسانيات والدلالة" ونظرتَ في فهرسه فستجد وقوفاً على "علم الدلالة من منظور عربي" و"علم الدلالة من منظور غربي"، وموضوع علم الدلالة– منظور فينومينولوجي– أي ظاهراتي، كما ستقف فيه على عنوان آخر هو "بعض سمات البحث الدلالي العربي" ولقد يعني هذا أنني انطلقت في اشتغالي اللغوي واللساني من منظورين متقابلين في الوقت نفسه، المنظور الغربي والمنظور العربي. وأما وصفي لهما بأنهما متقابلان فذلك لاختلاف المنطلقات التي انطلق منها كل بحث والتي أشرتُ إليها آنفاً عندما تحدثتُ عن حضارة النص وحضارة الشخص ولكي أكون في هذا الإطار مُحدداً دعني أضربُ لكَ بالدرس البلاغي اليوناني ووليده الغربي المعاصر: لقد انطلق هذا الدرس من الشخص ولأسباب غير لغوية تقتضيها حضارة الشخص. انطلق هذا الدرس من مقولة الإقناع التي يحتاجها الشخص في بناء خطابه بغية الهيمنة والاستحواذ على الآخر وكسب رضاه أو كسب تأييده ولقد استقر مفهوم الإقناع في حضارة الشخص منذ اليونان القديم إلى يومنا هذا، وأما في حضارة النص فقد كان الأمر على غير هذا لأن الشخص متحول بالنص ولا يمتلك فرادة فردية فهو بنصهِ يكون، وإلى نصه يحتكم، ولذا فإن منطوقه لا يقوم على منطق الإقناع ولكن على منطق التعبير ولذا كان الدرس اللغوي في حضارة النص سابقاً على الدرس البلاغي على نحو ما فصلتُ هذا في كتابي: "مقالات في الأسلوبية"، ولما جاء الدرس البلاغي إلى الحضارة العربية اتخذ سمة أخرى في البحث غير السمة التي تقتضيها حضارة الشخص في تأكيد فردانية الفرد، فالكلمة عند الدارسين العرب في الإطار البلاغي لم تكن موضوع نظر استبدالي مع كلمة أخرى، وإنما كانت موضوع نظر تركيبي مع كلمات أخرى، فإذا أخذنا عبارة مثل: "البحر أزرق" وأخرى "البحر بنفسجي" على نحو ما يقول هوميرتان البلاغي اليوناني القديم والغربي الحديث سيقولان إن في الجملة استبدالاً بين الكلمتين أزرق وبنفسجي، وأما البلاغي العربي بسبب منطلقاته الحضارية المختلفة فسيقول إن ثمة علاقة تركيبية بين كلمة البحر وكلمة أزرق في العبارة الأولى، وعلاقة تركيبية بين كلمة البحر وكلمة بنفسجي في العبارة الثانية، وبالتالي سيقف أمام عبارتين التركيب فيهما

واحد، والدلالة مختلفة، وما يهم هنا هو هذه النظرة التي تؤكد عند الغربي أن الكلمات كالأفراد كينونات قائمة بذاتها ومستقلة بنفسها وتُستبدل بأخرى، بينما هي عند العربي كينونات تحكمها علاقات وتراكيب وتُحلل وفق هذا المنظور. وإن إدراكي لمثل هذه الأمور وغيرها كثير، جعلني لا أنظر إلى التراث اللغوي العربي نظرة متسرع، كما جعلني أعيد استثمار ما أنتجه الغربي على نحو جديد خاصة وأن هذا الإنتاج في عطاءاتهِ الحديثة قد أخذ يتحرر من مفهوم الكلمة بوصفها وحدة مستقلة ليدخل في إطار آخر يرى الكلمة وحدة في بنية ووحدة في نسق، ووحدة في جملة، ووحدة في نص أو خطاب، وإن وقوفه الأخير على قضايا النص جعلت

■ أعني بالإسلام ذلك الجانب الذي يحرر الإنسان قبل أن يقيدهُ بقوانين شرعية.

■ سبيل الخلاص بكثرة الأسئلة، وليس في الإجابة الواحدة!!

بحثه يتطلع نحو قفزة أخرى في مساره الفكري كله، وقد كان عليّ أن أقدّم له زهرة هذا التطلع التي اشتغل عليه الباحثون في حضارة النص.

س: في كتابك الأخير: "اللسانيات والدلالة" الذي صدر قبل فترة قصيرة، لديك محاولة قيّمة لانصاف الفكر والتراث العربي، حسب مقاييس البحث العلمي، هل أسسَ العرب القدماء علم دلالة عربي في أبحاثه اللغوية، وكيف؟ ومن هم الرواد الأوائل؟

جـ: مادمتَ قد أشرتَ إلى هذا الكتاب فدعني أقرأ لك منه بعض السطور وردت في صفحته "95" إذ لعلها تفيدنا فيما نحن بصدده: لقد ذكرتُ أن الحضارة العربية– الإسلامية انفردت بخطاب بها خاص، وبه تميزت من سواها!! إنه الخطاب القرآني ولما كان ذلك كذلك فقد أمكن تسميتها حضارة نص، وما كان لهذا المسمى أن ينطبق عليه لو لم يكن النص فيها هو الأساس الأنطولوجي بتكون الشخص، وهذا يعني أن العلاقة بينهما تتجاوز في حقيقتها علاقة الشخص بما يتلقى ، إلى علاقة الشخص بما به يصير ، ولما كان الأمر كذلك فقد اقتضى هذا من الباحثين الأوائل وهم علماء الأصول النظر في دلالات الخطاب القرآني ذلك لأنه يؤسس علاقة وجودية بين نص وشخص يتبادل فيها كل واحد قول الآخر والتعبير عنه فالنص بالشخص يصير ، والشخص بالنص يصير . ولما كان هذا الأمر على هذه الدرجة من الأهمية فقد توسعوا في بحثهم فيه حتى لكأن العربية وعلومها لم تشتغل بأمر غير هذا الأمر ، وحسبنا أن ننظر فعلاً ما فعله المفسرون، ولكن يجب أن ننبه هنا إلى أمر لا يقل أهمية عما ذكرنا وهو أن علماء النحو لا يعدون إلا بالمعنى الواسع علماء العربية ذلك لأن الاشتغال الفعلي باللغة بوصفها كائناً حياً محوّلاً ومتحولاً إنما كان عند أولئك النفر من الأصوليين والمفسرين ولم يكن عند النحاة الذين أسروا أنفسهم بقيود المعيار ووقفوا عند حدود نحو الجملة من غير أن يتجاوزوه إلى نحو النص.

■ لا يوجد إسلام برؤية واحدة، وبفكر واحد.

■ العِلم في الانفتاح، والعِلمُ في التلاقح.

إذن أقول لك على النحو الشخصي الذي يخصني فإني استفدتُ أيما فائدة من كائن نصي واستفدتُ أيما فائدة من كينونة الآخر الشخصي، ولذا نظرتُ إلى تراث السلف بوصفه إنتاجاً علمياً يملك حجيته وبرهانه العلمي، كما نظرتُ إلى تراث المعاصرين بوصفه إنتاجاً عظيم الفائدة من غير أن أقف عليه فقط.

س: هل يمكن التعامل مع النص الأدبي كبنية مغلقة؟ أم مفتوحة؟ أي أنه بقدر ما هو بنية بحد ذاته هو أيضاً عنصر في بنية أشمل أعني المجتمع والتاريخ؟.

جـ: يتضمن هذا السؤال إجابة عليه، وإنه لمن أخطاء البنيوية في مرحلتها الأولى أنها نظرت إلى النص بوصفه بنية مغلقة، ولكنه أيضاً من أخطاء الإيديولوجيات أنها نظرت إلى النص بوصفه عنصراً في بنية أشمل هي المجتمع والتاريخ، والسبب لأن المجتمع جملة بُنى ولأن التاريخ بنىً لا تتناهى، وإذا وقفتُ على كلمة "لا تتناهى" فإنني أجد فيها مفتاح الخلاص من البنيوية التي نظرت إلى النص بوصفه بنية مغلقة، كما أجد فيها مفتاح الخلاص من الأيديولوجيات التي نظرت إلى النص بوصفه عنصراً في بنية أشمل، والحقيقة أن النص بما هو نص لا يمكن أن يعيش حياته المعلومة في الزمن بوصفه انغلاقاً ولو كان ذلك كذلك لما وصلنا نص سابق، ولاستحال علينا في دائرة الإبداع أن نترك لسلفنا نصاً لاحقاً، وكثيراً ما نرى أن نصاً سابقاً يؤثر في دلالة نص لاحق، كما نرى أن نصاً لاحقاً يؤثر في دلالة نص سابق، وأن النصوص لتدور على بعضها ليس بوصفها عناصر ولكن بوصفها منتجة في الوقت نفسه للعناصر وللعلاقات التي تنتظمها، ولذا تتجاوز النصوص المجتمعات التي ولدت فيها كما تقفز فوق التاريخ الذي عاشت فيه زمن نشوئها، فالنصوص كينونات منفتحة، والنصوص ذوات مُنتجة. وكم من كاتب يعيش ضيفاً على نصه، وكم من قارىء بقراءته يكتب نصاً سجلّه غيره في تاريخ مضى وزمان مضى.

ورُبَّ مبلّغٍ أوعى من مُبلغ، ورُبَّ قارئ أكثر إبداعاً في قراءته للنص من كاتب النص نفسه.

س: لماذا تواردت إلى ذهنك الأيديولوجيا حين قلنا بأن النص بنية، وعنصر داخل في بنية أشمل هي المجتمع والتاريخ، وحين يتجاوز النص المجتمع والتاريخ ففي الوقت نفسه هو يعبر عنهما حسب ما أرى؟

ج: إذا أتينا في أبسط تعريف للأيديولوجيا لا يخلو من دقة فسنجد أن الأيديولوجيا هي جملة الأفكار التي تدافع بها طبقة من الطبقات عن مصالحها، وإن هذا التحديد ليجعلنا نرى أن الأيديولوجيا في تعاملها مع النص الحامل لبعض الأفكار تحصره في بنية جزئية من بنية المجتمع وهي بنية الطبقة، ولقد رأينا كتّاباً ودارسين على اختلاف توجهاتهم الأيديولوجية قد مارسوا على النص هذا المفهوم فلم يكونوا أسعد حالاً من البنيوية التي أرادت أن تخلص النص من الأيديولوجيا فجعلته مغلقاً على نفسه. إن الأيديولوجيا قد أغلقت النص على طبقة، وأن البنيوية قد أغلقت النص على نفسه، ونلاحظ أن المنظورين في حقيقة الأمر يقفان ضد انفتاح النص، ولذا ورد إلى ذهني سؤال الأيديولوجيا وأنا أتكلم عن النص في انفتاحه وفي تجاوزه وفي انعتاقه، وأما تعبير النص عن المجتمع الذي أنتجه فهو تعبير لا يقف به في إطار بنيوي أو طبقي مغلق، وإنما يقف به في إطار تقديم صورة إنسانية للإنسان عموماً بغض النظر عن انتمائه الطبقي وزمان قوله ولذا كان النص على الدوام فلوتاً يستبيح محرم حدود العقد الإجتماعي وينتهك مقدس التاريخ، ولذا كان القارىء أيضاً معه فلوتاً فهو به ينتقل بين الأزمنة، وبه ينتقل كذلك بين المجتمعات، وبهذا المعنى يكون النص أداة انعتاق الذات الإنسانية من ذاتيتها وأنانيتها وفردانيتها، ومجتمعها، وتاريخها الخاص، كما يكون أداةً للقاء الأول بالآخر، والقديم بالحديث، والباطن بالظاهر، والممتد بالمقطوع، والثابت بالمتحرك إلى آخر ذلك.

■ من أخطاء البنيوية أنها نظرت إلى النص بوصفه بنية مغلقة!!

س: اسمح لي أن أقترب قليلاً من قلاع بنيويتكم، وذلك لمحاولة تقييمها تقييماً موضوعياً في جانبيها: الإيجابي والسلبي، ودونما مبالغة كما فعلتم أحياناً.

من هو أول من تحدث عن مفهوم "البنية" في تاريخ الفكر الفلسفي العالمي؟

ج: أبدأ بالفقرة الأخيرة من هذا السؤال وهي من أول من تحدث عن مفهوم "البنية" في تاريخ الفكر الفلسفي العالمي؟ فأقول ثمة مفاهيم هي أرث الإنسانية جميعاً، ولا يستطيع أحد أن يزعم أنها من مبتكراته ومن هذه المفاهيم مفهوم: "البنية" ولقد ظهر هذا واضحاً في أبحاث الأنتروبولوجيين حيث رصدوا الإنسان الأول من خلال تعبيره اللغوي ورأوا أنه يعبر بنيوياً عن مظاهر وجوده، ويمكن العودة إلى اثنين من هؤلاء، الأول وهو وولف سابير، والثاني هو كلود ليفي شتراوس، وغير هؤلاء كثير، ولقد أكد جميعهم على حضور مفهوم البنية وتصورها في لغات الإنسان البدائي كما أكدوا على وجود البنية وتصورها في سلوكه الاجتماعي وتنظيمه الحياتي وطريقة إعماره وتعميره لكهفه في إطار وجود هذا الكهف إلى جانب الكهوف الأخرى، وفي إطار بناء البيت إلى جانب وجود البيوت الأخرى، وفي إطار بناء القرية في إطار وجود القرى الأخرى، وهكذا إلى أن نصعد نحو البنية المدينة وإلى بنية الدولة في إطار وجود الدول الأخرى، وما أريد أن أقول إن مثل هذه المفاهيم تعبيرات كثيرة مختلفة اختلاف البشر واختلاف اللغات واختلاف الأنظمة الرمزية التي يُعبر بها كل قوم عن مقاصدهم. ولذا إذا عدتُ إلى بداية هذا السؤال فسنجد أن قلاع البنية التي أسكنها تضم الإنسانية جمعاء من أولها إلى أن يبعث الله البشر يوم القيامة، وأما على صعيد التقنين العلمي المباشر وعلى صعيد التسمية التي شاعت في عصرنا فيمكننا أن نقول إن "سوسير" هو أول المشتغلين بالبنيوية وإن كان هذا المصطلح لم يرد عنده إلاّ قليلاً . ولكن إذا بحثنا في التراث العربي فسنجد أن بعض الأصوليين قد ذكر "البنية" جهاراً وسمّاها هكذا، مثال هؤلاء: الفخر الرازي، والزمخشري وآخرين. كما سنجد مصطلحاً آخر لا ينفك اقتراناً بهذا المصطلح لأنه يفسره وبه يكون، هو مصطلح: "النسق" ولقد ذكره الجرجاني في كتابه "إعجاز القرآن" مراراً وفصّل فيه المعنى، وعمل به لكي ينفذ إلى عمق النصوص والأمر عند المشتغلين بهذا الميدان معروف وشائع.

س: ولكن البعض يشير إلى أن ماركس هو أول من حدد مفهوم "البنية" واستعملها، باعتراف شتراوس نفسه، حيثُ قال: "إن ماركس هو أول من حدد مفهوم البنية وذلك أثناء دراسته وتحليله للنمط وبنية الإنتاج الرأسمالي، آليته، قوانينه الداخلية، ثم صيرورته ومآله التاريخي، ففي عام 1859 كتب ماركس في مقدمة "نقد الاقتصاد السياسي" يقول: "يدخل الناس في أثناء الإنتاج الاجتماعي لحياتهم، في علاقات محددة حتمية ومستقلة عن إرادتهم، علاقات إنتاج تتلاءم مع مرحلة معينة من تطور قواهم المادية المنتجة، ومجموع علاقات الإنتاج هذه يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع، التي هي الأساس الحقيقي، الذي تقوم عليه البنى الفوقية القانونية والسياسية، وتنسجم معه أشكال معينة من الوعي الاجتماعي".

■ الأيديولوجيا أغلقت النص على طبقة، والبنيوية أغلقَتْهُ على نفسه!!

"لقد اعترف ليفي شتراوس نفسه بأنه استعار مفهومه الجوهري للبنية ضمن أشياء أخرى من ماركس وأنجلز، وهو يقول في توسيعه لذلك: "إنني أود أن أدخل إلى الإتجاه الماركسي مرة أخرى، جميع منجزات علم أصول السلالات البشرية خلال السنوات الخمسين الماضية" ص25/لوسيان سيف/ البنيوية والماركسية/ دار ابن خلدون".

جـ: أعود فأقول إن ماركس في الإطار غير اللغوي قد استعمل هذا المصطلح، ولكن دراسات شتراوس تخبر صراحة أن مفهوم هذا المصطلح وذلك على نحو ما أشرت سابقة على كل من يزعم أنه صاحب هذا المصطلح، وهنا أعود فأقول إن المفهوم الذي يتضمنه هذا المصطلح وُلد مع ميلاد الإنسانية، أو مع ميلاد الإنسان الأول، وماركس في استعماله له إنما هو مستقرىء لا مبدع، وهذا الأمر ينطبق على غيره من المشتغلين في بقية العلوم وفروعها.

س: ما هو دور الأنثربولوجي ليفي شتراوس في تحديد أسس المنهج البنيوي؟ ولماذا أهملتَ مجرد ذكره في كتابك: "اللسانيات والدلالة" وركزتَ على دور سوسير؟

يصف ليفي- شتراوس منهج البنيوية كمايلي: "أولاً: يجب على المرء أن يجمع حقائق منفصلة ويحللها ثم يعد قائمة كاملة بها، ثانياً يجب على المرء أن يقرر العلاقة المتبادلة بين الحقائق ويبوبها في مجموعات ويقرر ارتباطاتها الداخلية. ثالثاً: يجب على المرء أن يركب الأجزاء في كيان واحد يضع العناصر المعينة في نظام وبالتالي ينتج شيئاً واحداً متكاملاً للبحث ص19/المصدر السابق".

جـ: لا أريد أن أتعمق كثيراً في مسألة مَن له الأسبقية في تحديد هذا المفهوم، لذا أرى أيضاً أن شتراوس ليس هو أول من حدد مفهوم البنيوية وعمل به، ففي إطار اللسانيات الحديثة لا نستطيع أن نذكر إلا سوسير، وإذا ذكرنا شتراوس فنذكره بوصفه مُستفيداً من اللسانيات في إطار بحثه، ولكن يجب أن نقول أن المنهج الذي سار عليه هؤلاء بدءً من ماركس وانتهاءً بسوسير مروراً بفرويد وشتراوس الذي أعقب في بحثه ما قام به سوسير قد تجاوزه الزمن، بمعنى أن تصنيف وجمع الوقائع على نحو ما ورد في استشهادك لشتراوس لم يعد معمولاً به فهذا منهج استقرائي مثالي يبدو في ظاهره أنه مطلب العلم في توخيه الدقة ذلك لأننا لكي نتكلم عن أمر لابد أن نحيط بكل الظواهر التي تمت إليه بصلة، وهذا المنهج إذ يطلب هذا النوع من الكمال يقع في مطب الاستحالة والمحال وغير الممكن إنجازه، فالظواهر أكثر من أن تحصى. خذ في اللغة مثلاً: أولاً أنا لا أستطيع أن أقف على كل الجمل التي ينطق بها حيٌ من الأحياء لكي أخضع هذه الجمل إلى الدرس، فما بالك بمجتمع لا يكف عن الكلام في إطار تاريخي معين، ما بالك بمجتمع في حياته التاريخية المتعاقبة والممتدة إذ يتكلم وينتج جملاً يتواصل بها ويتفاهم، من يستطيع جمع كل ذلك؟.

إن هذا المنهج على ما فيه من مثالية وطلب للدقة يبدو مستحيلاً وهذا ما أقصده حين أقول إن الاستقراء لم يعد هو منهج الباحثين في البنية، ولقد انتقلوا إلى منهج آخر يتطابق هذه المرة مع ما أنتجه الأصوليون في الحضارة العربية– الإسلامية.

هذا المنهج، هو منهج الاستنباط حيث ذهب العلماء بحثاً عن النماذج، أي عن جملة القوانين التي تلد بها الظواهر، وليس بحثاً عن الظواهر بعينها وهكذا انتقلت الإنسانية من البحث في الأشياء إلى البحث في القوانين التي تلد الأشياء بموجبها. وما كان هذا ليكون في إطار الحضارة العربية– الإسلامية لولا مبدأ التوحيد الذي انتقل به الفكر من مبدأ التجسيد إلى مبدأ التجريد، ومن مبدأ النظر في الشيء عياناً إلى مبدأ النظر في القانون الذي يلد به الشيء، ولذا كانت أعلى إبداعات الحضارة العربية– الإسلامية في هذا المجال وانطلاقاً من مبدأ التوحيد أن وقفوا على مفهوم الصفر، وأبدعوا هذا الرقم ليتجاوزوا به مفهوم الشيء في ذاته إلى مفهوم الشيء في حضوره القانوني.

وإن المهم اليوم في بحثنا العلمي هو استنباط النماذج التي تجتمع تحتها جملة الظواهر وليس الوقوف على الظواهر، ولقد كان من رأي الشهرستاني أن جملة قليلة من القوانين المتناهية تستطيع أن تولّد عدداً من الأحداث والظواهر غير المتناهية، وإن مثل هذه النظرة لنجدها عند تشومسكي في النحو التوليدي الذي يرى أن جملة محدودة العدد من القوانين اللغوية تستطيع أن تولد عدداً لا حدّ له ولا نهاية من الجُمل وهكذا نجد أن الإنسانية مع البحث قد انتقلت نوعياً نقلة جديدة فقد خرجت من إطار الاستقراء

الذي كان يُصنف إلى إطار الاستنباط الذي اصبح يبحث في النماذج، ويمكن لبيان هذا الأمر أن نعود إلى واحد من أكبر المفكرين العقلانيين في هذا العصر، وهو كارل بوبير في كتابه: "منطق الكشف العلمي" لنتأكد من هذا ولنقف على تفاصيل أكبر في هذا الموضوع.

■ **مصطلح "البنية" ورد عند العرب كالرازي والزمخشري!!**

س: في كتابك الأخير: "اللسانيات والدلالة ص6"، لديك رأي خطير يحتاج إلى إثبات علمي وعملي في آن: تقول: "لقد أدى تطور البحث اللساني إلى تطور جملة من العلوم، لها صلة بالظاهرة اللغوية..... ثم تضيف: وكان من نتائج هذا التطور أيضاً أن استطاعت اللسانيات أن تجمع إليها -ضمن الحقل المعرفي للدراسات الإنسانية- جملة من ميادين البحث كان مقدراً لها أن تصبح علوماً مستقلة، وبهذا فقد حلّت محل الفلسفة، وصار مقدراً لها أن تثير الأسئلة وأن تصوغ القضايا، فاندفعت العلوم الإنسانية في ركابها، تشق طريقها نحو تطورها الخاص".

على ماذا استندت لكي تصل إلى هذا الاستنتاج الخطير الذي يؤكد على أن اللسانيات حلّت محل الفلسفة!!؟.

الفلسفة التي نالت بجدارة لقب: "أم العلوم" والتي بنت منذ الفلسفة اليونانية أعظم تصوراتها عن الوجود في تجلياته الطبيعية والمجتمعية، والفكرية، بل وأن الفلسفة العلمية المعاصرة استوعبت منجزات العديد من العلوم المعاصرة، واستندت إلى أهم اكتشافاتها كعلم الفلك والفيزياء والكيمياء والتاريخ والاقتصاد والاجتماع واللغة..... إلخ، فكيف تأتى لك -مع احترامي لجهدك الفكري الدؤوب- أن تنفي الفلسفة من الميدان شاهراً أعلام "اللسانيات"؟.

ج: أولاً: إن كلامي لا يوحي بأي شكل من الأشكال ولا يدل ببرهان قاطع أني أنفي الفلسفة أو غيرها من مجالات البحث والعلم لصالح البحث اللساني، ولكن ما أراه من أمر هو أن اللسانيات في تطورها منهجاً وأطروحات في الرؤية قد ساعدت الفلسفة والعلوم الأخرى منهجياً وجعلتها تنطق بما يجب أن تكون عليه، ولتوضيح هذا الأمر أسارع فأقول إن هذه الأطروحة ليست أطروحتي الخاصة وإنما هي أطروحة الفلاسفة أنفسهم، وهي أطروحة علماء الاجتماع أنفسهم وهي أيضاً أطروحة علماء النفس أنفسهم، ففي مجال الفلسفة يمكننا أن نعود إلى كارناب فتيجانشتين من جانب وكسيرير وغيره من جانب آخر لكي نتلمس حقيقة هذا الأمر فهؤلاء جميعاً وضعيين ومثاليين كتبوا في فلسفة اللغة ورأوا أن اللغة والبحث فيها هو الأس الأول لكل بحث فلسفي، وحسبنا أن نقف على قمة عظمى من قمم الفلسفة المعاصرة تتمثل في نيتشة من جهة وهايدجر من جهة أخرى وعلى ما ينجزه حالياً جاك دريدا لنقرر حقيقة هذا، فهؤلاء استبدلوا بالتأمل النظرة اللغوية لكي ينفذوا إلى حقيقة ما يبحثون فيه، وإذا أتينا إلى المجال النفسي فسنجد بياجيه كما سنجد واحداً من أعلام البحث في هذا المجال "لاكون" الذي رأى في البحث اللغوي بديلاً عن البحث الذي كان يعتمده فرويد في التحليل النفسي ذلك لأن الحالات النفسية المعروضة إنما هي حالات لغوية، والباحث في هذا المجال لا يتعامل مع ذات المريض ولكنه يتعامل مع ما يقوله المريض، والأمر لا يختلف كثيراً في علم الاجتماع حيث نجد أن الباحث يرصد الحالات الاجتماعية من خلال تعبيراتها اللغوية، ولذا فقد نشأ في عصرنا علوم تستند جميعاً إلى البحث اللغوي منها الأنتروبولوجيا، ومنها علم النفس اللغوي، ومنها علم الاجتماع اللغوي إلخ، وهذا الأمر وقد استقر لم يعد مجال أخذ ورد أو نفي وإثبات، وحتى الماركسية فقد تحولت على يد مجتهد مثل "ألتوسير" إلى منظومة لغوية، ولما كان هكذا فليس من قبيل المبالغة أن نقول إن الدرس اللساني اليوم قد حل محل الفلسفة بوصفه أماً للعلوم ومحركاً لها، خاصة وإن اللسانيين قد تدرجوا في بحثهم من حدود الظاهرة اللغوية معزولة عن إطارها وسياقها إلى الظاهرة اللغوية في كل ميادين الحياة والبحث وعملوا على تحليلها والوقوف على دلالاتها.

س: وهكذا يا أستاذنا وقعتَ في بعض التناقض في كلامك، بدأتَ بأنك لم تنفِ الفلسفة، ووصلتَ إلى نفيها لاحقاً!!.

ج: لا، أكرر أنني لم أنفِ الفلسفة، ولا أي علم من العلوم، ولكني أزعم أن كل هذه العلوم قد وَجدت في اللسانيات أداة مساعدة ومنهجاً معيناً. وأنها وجدت فيها أيضاً الجسر الواصل والضروري بينها جميعاً. فالعلوم مازالت مستقلة، ولكنها وفي الوقت نفسه استطاعت بواسطة اللسانيات أن تتواصل وأن تغتني فلم تعد جزراً منفصلة كما كان عليها حال العلم سابقاً، ولكنها لم تعد

مستقلة. ولقد أسس العرب بالاستناد إلى اللغة مفاهيم في الفلسفة تعد من أروع إبداعات العقل الإنساني، ففي مقابل مقولة اليونان: الإنسان حيوان ناطق، نجد أن الحضارة العربية-الإسلامية على لسان الشهرستاني قد أسست منظوراً آخر

فالشهرستاني يقول إن النفس الناطقة هي الإنسان من حيث الحقيقة، وأن نظرة كهذه تُخرج الإنسان من حريم البهيمية إلى حريم الإنسانية بتوسط اللغة كما يرى الشهرستاني نفسه جديرة بالاهتمام وبالتأسيس لمنظومة فلسفية تضع تحت مظلتها كل العلوم.

■ البنيوية ليست فلسفة، وإنما هي منهج في البحث.

س: هناك رأي آخر في كتابك المذكور أرى فيه الكثير من المبالغة، ويحتاج إلى إثبات أيضاً تقول فيه: "إن القرن العشرين هو قرن البنيوية بلا منازع"!! ما هي الأسس والمعايير التي استندت إليها لإطلاق مثل هذا الرأي؟

هل اعتنقت غالبية البشرية الفكر الفلسفي البنيوي؟ علماً أن المؤشرات التي لدينا تدل على أن بعض النخبة المثقفة (وليس كل النخبة) هي التي اعتنقت هذا الفكر، بل هناك رأي يقول إن هذه: "المدرسة الفلسفية: على حد تعبير لوسيان سيف" قد ماتت منذ نهاية الستينات، وبعض المفكرين العرب يحاولون إعادة صياغتها الآن وتسويقها في الوطن العربي، علماً إنني لستُ مع هذا الرأي ولا أنكر بعض الأهمية لهذه "الفلسفة"، أو لهذا "المنهج" حيث تؤكد الكاتبة السوفيتية ت، أ، ساخاروفا بأن البنيوية: "منهج للبحث العلمي المعرفي". ثم أين دور الفلسفات الأخرى؟ وهل أن -كل حزب بما لديهم فرحون- تنسجم مع متطلبات البحث العلمي؟

جـ: البنيوية ليست فلسفة، وإنما هي منهج في البحث، ولقد أراد المتحدثون بها أن تكون كذلك تخليصاً للبحث العلمي من الظلال غير العلمية التي يمكن أن تعلق به نتيجة للتفلسف والتأمل. إنها نظرية في الأساس تتصل بعلوم الطبيعة، إلاّ أنها انتقلت من هذا الإطار إلى إطار آخر أصبحت فيه قيمة بحد ذاتها، وأصبح المتحدث بها حاملاً لفضل وميزة، فانقطعت بهذا عن دائرة البحث في الطبيعة لتصبح أداة سجال وخصام، ويمكننا أن نعطي على ذلك أمثلة كثيرة، ولكن الأهم من هذا وذاك هو أن البنيوية أرادت أن تدفع بالبحث العلمي دفعة جديدة بمعنى أن العلم إلى ما قبل وجود البنيوية كان يقف على العناصر منفصلة غير متصلة، من ذلك نجد مثلاً المنهج التاريخي الذي كان يرى في وجود كل عنصر على حدة حياة لا علاقة لها بالحيوات الأخرى التي تمتلكها العناصر، فلما جاءت البنيوية تغير الموضوع وانتقل البحث من العناصر في ذاتها إلى العناصر في علاقاتها والبُنى التي تشكلها والأنساق التي تدخل فيها، ولعمري هذه نقلة نوعية في تاريخ العلم جاءت بها البنيوية ولا يستطيع مكابر أن ينكرها ولذا كان عصرنا أي القرن العشرين هو عصر البنيوية بلا منازع، ولكن البنيوية ليست شيئاً واحداً، إنها بنيويات وجملة متطورة من البنيويات، ولذا فإننا نستطيع أن نتحدث عن البنيوية في بداياتها ومراحلها الأولى كما نستطيع أن نتحدث عن ما بعد البنيوية، وفي رأيي أن كل هذا الحديث إنما يتم في إطار البنيوية نفسها، إذ لا يوجد شيء يسمى ما بعد بنيوية إلاّ ويكون هو البنيوية نفسها في حالة تطور وفي حالة اغتناء وفي حالة صيرورة. من هذا المنطلق أقول إن القرن العشرين هو عصر البنيوية بلا منازع.

س: دائماً يتركز هجومك على المنهج التاريخي، وكأن التاريخ خصم لدود لك!! من يُثبت بأن المنهج التاريخي لم يكن يربط بين الظواهر ويأخذها بشكل منفصل؟.أولم يؤكد ماركس مراراً عديدة بأن الظواهر الطبيعية والفكرية والمجتمعية هي كلٌ واحدٌ متفاعل وفي صيرورة دائمة مثلاً؟

جـ: إن النظر في هذه القضية لا يتعلق بي شخصياً ولكنه يتعلق بتاريخ العلم وتطوره، فالمناهج الحديثة ما كانت كذلك إلا لأنها أحدثت قطيعة معرفية مع أساليب البحث التي كانت سائدة في المنهج التاريخي، وبقول آخر إن العلم اليوم تحليلي تركيبي بينما كان العلم بالأمس حالة أولى من الوقوف على الظواهر وتصنيفها وتبويبها وجمعها ، وإن العلم اليوم وقوف على القوانين بوصفها منتجة للظواهر بينما

كان العلم مع المنهج التاريخي وقوفاً على الظواهر نفسها، ولكي أستعير تشبيهاً من كارل بوبير أقول في مواجهة المنهج التاريخي، ما قيمة أن نقول إن عدد الوزّات البيض خمسين أو مليون إذا كان ثمة وزة سوداء تخالف هذا المنظور، فالمسألة ليست في العدد، ولكنها في النموذج، وهذا هو ما أبدعه البحث العلمي المعاصر خلافاً لما كان عليه المنهج التاريخي، إننا الآن مع الاستنباط وليس مع الاستقراء، وماركس الذي تتكلم عنه هو نفس ماركس الذي جاء العصر الحديث بتقنياته العالية ليتجاوز نسق أفكاره،

بمعنى أن ماركس كان يقف على الأعداد ولذا تكلم عن أشياء مثل "فضل القيمة" بينما جاء عصرنا الحديث في تكوينه العلمي يتكلم عن النماذج فضاع في طيات ذلك كل إمكانية عن فضل القيمة ذلك لأنه لم يعد للعدد وللتصنيف والتبويب في طريقة بحثنا العلمي أية قيمة.

■ أرى أن القرن العشرين هو عصر البنيوية بلا منازع!!.

وإذا خرجنا من هذا الإطار إلى التاريخ أو إلى المنهج التاريخي فيمكنني أن أقول إن التاريخ وهم ابتدعه العقل الإنساني لكي يرتب في إطاره مسار الأحداث ولكن الإنسان الذي ابتدع هذا ارتد عن هذا الابتداع ليرى أن اللاحق يؤثر في السابق وإن السابق يؤثر في اللاحق على نحو ما أشرت آنفاً، وأن القديم يشتمل على الجديد ، وأن الجديد يشتمل على القديم ، وأنه ليس ثمة شيء مما أبدعه الإنسان يفنى أو يُلغى أو يموت، فنحن كبشر نعيش في الآنية خلودنا وحضورنا الدائم وفينا يسكن الجد الأول ونحن سنسكن في الحفيد الآتي، هكذا إلى ما لا نهاية، وهذا ما ينفي عندي وهم العقل حين ابتدع التاريخ.

س: ألم تجد في قولك هذا بعض ظلال مقولة طيب الذكر ماركس حول نفي النفي؟.

ج: قد يكون لأني كما هو الحال بالنسبة إلى غيري جزء من ثقافة العصر التي أثر فيها ماركس، وكما هو الحال بالنسبة إلى ماركس نفسه الذي أثرت فيه ثقافات عصره ونحن هكذا دائماً وإلى ما لا نهاية.

س: هذا هو جدل حقيقي، وربما أن ماركس وهيغل وغيرهما من الجدليين هم الذين ساعدوك على التحدث بهذه الجدلية؟!

ج: يضحك. بل دعني أقل هذا هو جدل اللغة الذي جمع إليه كل الممكنات.

❑❑❑

القـنـاع"*"

(غاستون باشلار)

ت: سلام ميخائيل عيد

■التاريخ وهمٌ ابتدعهُ العقل الإنساني لكي يرتب في إطاره مسار الأحداث!!

"كنت قد نزلت حتى تقطيبات الإنسان، وصعدت ثانية نحو استقامة الطبيعة" (بلزاك – علم أمراض الحياة الاجتماعية)

عبثاً كان للأقنعة تنوّع لا منتهٍ، ولكأنّ إرادة التقنّع بسيطة تماماً وبالنتيجة لكأن فيزيولوجيا الكائن الذي يتقنّع مصنوعة في الحال. ويبدو أنّ القناع يُحقّق الاستتار، دفعة واحدة. محتمياً وراء قناعه، يكون الكائن المُقنّع في مأمن من فضول السيكولوجي. لقد وجد، بسرعة كبيرة، أمان وجه بنحس. وإذا كان باستطاعة الكائن المُقنّع أن يعود إلى الحياة، وإذا كان يريد أن يأخذ حياة قناعه الخاص، فإنّه يمنح نفسه بسهولة، مهارة المخاتلة. وينتهي الأمر به إلى الاعتقاد بأنّ الآخرين يعتبرون قناعه وجهاً. ويعتقد أنّه يتظاهر بنشاط بعد أن استتر بسهولة. وهكذا فالقناع هو تركيب ساذج لضدين متقاربين جداً: الاستتار والتظاهر. لكنّ خديعة سهلة بهذا المقدار، شاملة بهذا المقدار، ومباشرة بهذا المقدار، لا يمكن أن تكون موضوعاً إلاّ لسيكولوجيا قصيرة. ثمّة، ولاشك، طرائق كثيرة لتوسيع هذه السيكولوجيا. وقد يكفي، خصوصاً، أن نتلقى وثائق علم خصائص الشعوب التي لا تُحصى كي نكشف القناع كموضوع غريزة إنسانية حقيقية. إنّ سحراً كاملاً للقناع قد تجب دراسته إذاً. وقد نجد أيضاً كثيراً من آثار هذا السحر في الفولكلور. لكن قد تُشتت هذه التحقيقات كلّها انتباه السيكولوجي الذي يرغب في دراسة رغبة الاستتار، في مصدرها. إنّ فينومنولوجيا للاستتار يجب أن ترجع إلى جذر إرادة أن نكون غير ما نحن عليه. وقد لا نتثقف كثيراً بإكثار الملاحظات على الأقنعة التي لا تُحصى، وعلى الأقنعة المخيفة، على الأقنعة التي خصصتها أساطير، وأعراف وتقاليد. على فينومنولوجيا الاستتار إذاً أن تركّز بحثها على العقلية الغربية.

لكن ورغماً عن كون القناع، برأينا، وجهاً مصطنعاً جوهرياً، ورغماً عن كون الأقنعة أشياء كأشياء أخرى، ورغماً عن أنّ هذه الأشياء قد أهملت بطريقة ما، أليس مدهشاً أننا لا نستطيع تطوير سيكولوجيا للاستتار من غير استخدام تصوّر القناع؟ ويعمل مفهوم القناع بغموض، في نفسيتنا. وما أن نرغب بتمييز ما يستتر وراء وجه، ما أن نرغب في أن نقرأ في وجه، حتى نعتبر، ضمناً، هذا الوجه قناعاً.

لكن من الوجه إلى القناع ومن القناع إلى الوجه، ثمّة مسافة على الفينومنولوجيا اجتيازها. عبر هذه المسافة سنتمكّن من تمييز مختلف عناصر إرادة الاستتار. عندئذٍ سيصل بحث سيكولوجي منتبّه إلى إظهار درجات مفهوم القناع، وإلى إدراك هذا المفهوم في القيم الأنطولوجية المختلفة. وهكذا وقد تصفّى مفهوم القناع فإنّه يسلّمنا مجموعة حقيقية من الأدوات لدراسة الاستتار.

وقد قام الدكتور رولان كوهن، تحديداً، بجرد أدوات التحقيق التي جُمعت في ألواح رورشاش. فهو في عمله يعطي، على نحوِ ما، التحليل الطيفي لإرادة الاستتار، كلّ تدرّج لهذا الاستتار يتحقّق في تفسيرات للقناع تعطيها نسبة هامة من الأشخاص المدروسين عن بقع رورشاش. وكما يقول رولان كوهن: "كي نرى في بقعة حبر شيئاً آخر غير البقعة، يجب على قوى خلاّقة أن تتدخّل. " إذا رأى شخص مدروس قناعاً في بقعة حبر، فذلك حتماً الدليل على أنّه يخلق قناعاً، على أنّه يريد قناعاً، على أنّه يعرف سعر قناع،

باختصار، ذلك هو دليل على أنّه يُطيع وظيفة الاستتار الأساسية، وظيفة ترضيها الأقنعة الفعلية مباشرة، وبسعر زهيد جداً.

ويقدّم لنا عمل رولان كوهن المتحف الغني والمنظّم جيداً، للأقنعة الكمونية التي اكتشفها كثير من الأشخاص في ألواح رورشاش.

■ **إذا كان باستطاعة الكائن المقنّع أن يعود إلى الحياة فإنه يمنح نفسه مهارة المخاتلة.**

ولأنّ هذه الأقنعة كمونية، فهي تسلّمنا صيرورة الاستتار بالذات. إنّها تسمح للطبيب النفساني بأن يقيس، إن صحّ القول، صدق الاستتار، وطبيعية الإصطناعي. وقد يمكننا، في قياس لكمونية الأقنعة، أن نتابع إلى أيّ حدّ يتورّط وعي الكائن الراغب بالاستتار. ومرة أخرى، يفقد القناع الفعلي، في نجاحه الفظّ في الاستتار، جذور الاستتار الفينومنولوجية. إنّ الكائن وراء قناع حقيقي لا يدخل حقاً في سيرورة استتار. حينئذٍ تكون فينومنولوجيا الكائن المُقنّع فعلاً، والمُتنكر تماماً سلبيةً صرفاً لكائنه الخاص. ويستطيع أن ينام في هذه السلبية، وأن يفقد حتى الوعي لإرادته في القناع. كلّ شيء يُصنع بضربة واحدة: إنّ التقنّع أو أن نكون بلا قناع، هو تناوب منطقي نقي، من غير أيّة قيمة وجودية.

إنّ فينومنولوجيا الكائن الذي يستتر، وحتى الكائن الذي قد يرغب ببلوغ طمأنينة القناع الكاملة، لن يمكنها أن تكون محدّدة في تدرّجاتها إلاّ بوساطة أقنعة جزئية نوعاً ما، غير مُنْجَزة، هاربة، تؤخذ ويُعاد أخذها باستمرار، وشروعية دائماً. إذاً فالاستتار هو، منهجياً، سلوك وسيط، سلوك مهتزّ بين قطبيّ المُخبّأ والمُظهَر. ما من استتار بارع من غير تباهٍ.

يجب إذاً أن ندخل جيداً في منطقة تكون التحكيمات فيها مستمرّة، في مركز ديالكتيك حقيقي للتبسيط وللتعدّدية، وأن نقرن، بشكل ما، القناع الجامد بالوجه الحيّ. على الوجه المُشاهَد في بقع الحبر أن يعطي السمات الحاسمة للسحنة. حينئذٍ يكون القناع الكوني رسماً بيانياً حقيقياً لتحليل إنّ تفسير القناع الكموني هو الدخول إلى المنطقة ذاتها حيث يتبادل التمثّل والمصورة أعمالهما بلا نهاية. وكما يقول جورج بيرو، بدقّة كبيرة، في كتابه الجميل، الأقنعة: "الأقنعة هي أحلام مثبتّة" و، بتلازم، والأحلام هي أقنعة عابرة في حركة، أقنعة غامضة تولد وتمثّل كوميدياها أو دراماها وتموت". إذاً فتفسير الأقنعة ليس مُبعداً عن تفسير الأحلام. على الطبيب النفساني أن يحيا قناع المريض كما يجب أن يحيا أحلام المريض. وإذا تكيّف الطبيب النفساني مع القناع الذي عزله الشخص عن البقعة، فإنّه سيقرأ في هذا القناع البياني أفكار المريض السريّة، الأفكار التي تريد الاختباء وراء القناع. وسيقرأ، تقريباً، في داخل القناع. كيف لا نتذكّر الصفحة التي يتحدّث "إيدغاربو" فيها عن منهجه في قراءة الفكرة: "عندما أرغب في معرفة إلى أيّ حدّ يكون أحدهم يقظاً أو أرعن، إلى أيّ حدّ هو طيّب أو شرير، أو ما هي أفكاره حالياً، فإنّي أؤلّف وجهي وفق وجهه، بقدر الإمكان من الدّقة، وانتظر حينئذٍ كي أعرف أيّة أفكار أو أحاسيس ستولد في ذهني أو في قلبي، كما لتُهَيّأ نفسه ولتتطابق مع سحنتي. "يبدو أنّ القناع الذي يقتطعه المريض على ألواح رورشاش هو "سحنة وسيطة" حتى أنّ الطبيب يستطيع بسهولة أن ينتحلها كي يُحلّل إرادة الاستتار.

وتأخذ هذه المنطقة الوسيطة أهمية كبيرة في تفسيرات ألواح رورشاش. هنا أمر لا نزاع فيه. وتكشف البروتوكولات العديدة التي سجلّها رولان كوهن بُعداً حقيقياً للتفسير. إنّها تنطلق نحو وقائع وضعية، نحو وقائع يمكن تصنيفها. لا توجد هنا أيّة مصادفة، أيّ جواز، أيّ "فانتازيا". إنّ نسبة هامة من الأشخاص المفحوصين لا تستخرج من بقع رورشاش هيئات ولا كاريكاتورات ولا رموز وإنّما تستخرج أقنعة، تحديداً. والحالة هذه، ثمّة من الكاريكاتور إلى القناع قلبٌ أساسي للنفسية الديناميكية. عندما يُرى كاريكاتور فإنّه يُدرك. إنّ قناعاً يريد أن يُلبس، يكشف التماساً بالاستتار، ويعرض نفسه كأداة استتار. فهو لا يُدْرَك ببساطة، إنّه "محسوس". إنّه يشير فعلاً، إلى جذر يُحدّد انطلاقاً فينومنولوجياً. بإختصار، إنّ القناع هنا نشيط للغاية. ويكشف نشاطه كشفاً أفضل. ويتأقلم مع الشخص المفحوص تأقلماً أفضل كلّما كان كمونياً. يصلحه الشخص المدروس في الوقت نفسه الذي يشكّله فيه. يصلحه كي يصير، فعلاً، قناعه.

سنجد، ولا شك، أشخاصاً يقصّون من الصحف المصوّرة، هيئات يستخدمونها كأقنعة. لكن، في هذه المناسبة، يكون للعكس الفينومنولوجي قطبية ضعيفة جداً، فليس له ديناميكية الأقنعة التي يستخرجها الخيال من رورشاش. وبالعكس، وإذ نتبع بوفاء، اقتفاء الأقنعة التي وصفها رولان كوهن، نرى كيف تتوضّح نرجسية الوجه الكاذب، نرجسية تتأمّل إمكاناتها في الكذب على سطح بركة السواد الصغيرة هذه التي يكونها لوح رورشاشي.

فليسمح لنا بأن نشير، مروراً، إلى أهمية فينومنولوجيا للمصطنع. إنّ الكائن الذي يريد التصنّع بحاجة إلى تشكّل وعي نقيّ جداً. وتزداد حالة الوعي هذه شدّة كلمّا كان موضوعها أكثر سيولة. نرى على مسألة الكائن الذي يستتر، صيانة وعي الاستتار تعمل. سيتحتّم علينا أن نعترف لتفسيرات الأقنعة برسوخ أكبر من رسوخ الاستيهامات الأخرى. وباختصار، مهما بدا ذلك مفارقياً، فجذر تفسير الأقنعة قويّ فينومنولوجياً.

إذاً فالأقنعة التي يُشكّلها الخيال في رورشاش هي وقائع نفسية كبيرة. لكن سببيتها لا تكمن، طبيعياً، في اللوح المنقوش. ولم يجعل السيكولوجي الأقنعة تُفتش. ولم يجعل حتى مظاهر الأقنعة تُفتش. إنّنا تماماً أمام كمونيات. يستطيع الكائن إذاً أن يتنازل عن أقنعته أثناء التفسير . ويمكنه أن يستبدل هذه الأقنعة الغارقة في البقع، بذكرى ضائعة في الماضي، وأن يرى ثانية وجهاً شرساً، وجهاً مقنّعاً بالغضب، وجهاً من القديم يحرس سلطة الخُبث. إذاً فقد أطلق الطبيب النفساني، من خلال رورشاش، أحد موضوعات التحليل الكلاسيكي: لقد أُعيد إلى مكانه أمام دراسة الوعي الحالم، أي أمام الوعي الطبيعي. ولا يعطي هذا الوعي الذي تغشاه الذكريات، بسبب سلّبيته، تربة غنيّة، كما نظّن للفحص الفينومنولوجي.

■ يكفي أن نتلقى علم خصائص الشعوب التي لا تحصى كي نكشف القناع كموضوع غريزة إنسانية.

إنّ تجلّي الماضي هذا سيكون، على كلّ حال، دائماً نصفَ تحليل نفسي مُحرّر . وسيكون، أيضاً، القناع – الذكرى دائماً مثّقفاً على نحو أقلّ من القناع – الإرادة الذي يظهر غالباً في تفسيرات رورشاش، يساعدنا القناع على مواجهة المستقبل. إنّه هجومي دائماً أكثر منه دفاعي. دفاعي، إنّه تمثيل لكائننا الحذر . ويكتب لودفيغ بينسفانغر هذه العبارة المركّزة: "يتغذّى الحذر من الماضي. "وعلى العكس، يقول رولان كوهن: "يقطع القناع علاقته مع الماضي." إذا قسرنا قليلاً، علاقات الهيئة والوجه، إذا كاملنا القناع، يبدو أنّ بمقدوره أن يكون قراراً بحياة جديدة. ولكان صفّى بسحبة واحدة، الكائن الذي يختبيء. ولكان دافعاً لتأكيد حياة ثانية، ولادة جديدة. وحتى إذا قلبنا المسألة بالأساليب كلّها، يجب دائماً أن نصل بها إلى الخلاصة ذاتها: إنّ القناع هو أداة عدوان؛ وكلّ عدوان هو اتصال مع المستقبل.

لكن من غير أن نعطي القناع كثيراً من المستقبل، ومن غير أن نجعل أيضاً، من الاستتار قدراً لا رجوع فيه، كيف لا نلاحظ قوة التجديد عندما نظنّ أننّا نستطيع الدنو من المستقبل بوجه جديد؟ ويقول رولان كوهن: "يقطع القناع التوتّر الموجود بين وعي الذات ووعي الشخصية من جهة، وبين هذه الحاجة إلى التجربة الجمالية من جهة أخرى. "أمّا نحن، فكنّا وضعنا هذه الحاجة إلى التجربة الجمالية تحت تأثير علم جمال للإرادة، في الفرح الجمالي بأخذ سمة.

في هذه الظروف، إذ نجتاز الوسطاء كلّهم كي نجد الجذور الفينومنولوجية للإختباء، للتنكر، وأساسياً لإرادة التقنّع، نجد أنّ القناع هو إرادة تملّك مستقبل جديد، إرادة، ليس فقط، السيطرة على وجهنا الخاص، بل إرادة إصلاح وجهنا، إرادة أن نمتلك وجهاً جديداً من الآن فصاعداً.

وطبعاً يمكننا إذ نتلقّى فائدة تحليلات رولان كوهن كاملة، أن نلعب، بلا نهاية، غموض الوجه والقناع. وما كانت الأمور لتجري بالطريقة نفسها لو كنّا ندرس، ببساطة، أقنعة حقيقية. لكنّ الأقنعة الكمونية المُستمدة من الخيال في ألواح رورشاش هي أقنعة سيكولوجية. إنّها تلخّص قرارنا في أن تكون لنا سحنة. نلتقطها خاصة في التفسيرات. إنّها، على نحوٍ ما، وجوه محكيّة، وجوه وصفها الحكي. ولو كان لدينا الوقت لمتابعة تحقيق رولان كوهن حول التربة المألوفة لنا قليلاً، ففي اتجاه الأدب كنّا سنقود أبحاثنا.

■ عندما أرغب في معرفة إلى أي حد يكون أحدهم يقظاً أو أرعن فإني أؤلف وجهي وفق وجهه.

إن الوجوه كلّها التي وصفها الروائيون هي أقنعة. إنّها أقنعة كمونية. ويطابقها كلّ قارئ، مُغيّراً شكلها على مشيئته، حسب إرادته الخاصة بامتلاك سحنة. كم من الكنوز السيكولوجية تنام منسيّة في الكتب! وكم من القرّاء لا يعيرون الكثير من الانتباه لحياة الوجوه الموصوفة في الكتب!

إنّ كلّ وجه –وبالنتيجة الأقنعة الكمونية المفسّرة كلّها– يسجّل الزمن تسجيلاً نوعياً. ويشدّد القناع في الحاضر، على إرادةِ لا انفعاليةِ. وقد لا نستطيع القيام بسيكولوجيا اللاانفعالية من غير الرجوع إلى مفهوم القناع. إنّ اللاانفعالية هي أوّلاً قيمة للقناع. سنضع من ثمّ، في السيطرة على قسمات وجهنا، إرادات انبساط غريبة وصعبة، إرادات تحليلية، إرادات قد ترغب بالعمل عضلة فعضلة، وأن تقطع السحنة المُحضّرة بكثير من الترابط. ذلك، ولا شك، ما كان سيكون سهلاً لو كنّا نعمل على قناع مادي، على قناع خشبي أو ترابي أو جلدي أو عاجي. لكننا نرغب الآن في أن يكون لوجهنا حيل القناع مع وجهنا الحيّ. إنّ هذا الوجه الذي هو حقل تعبيرنا الخاص، الذي تنشط قسماته كلّها طبيعياً، تبعاً لتقلّبات شعورنا، نرغب في أن يكون حقل حيلنا الخاص، خلاصة إرادة بأن نُعجِب، بأن نفتن، بأن نُقنع، هذا المقدار من الأشكال التابعة لإرادة القيادة. إنّ الوجود من أجل أنفسنا لا يكفينا. يلزمنا أن نوجد من أجل الآخرين، أن نوجد من خلال الآخرين. لقد تخلّينا عن محور فينومنولوجيا طبيعية كي ننصب محور فينومنولوجيا التظاهر ، محور المظهر الخادع.

إنّ هذه الفينومنولوجيا متدرّجة بالضرورة. ونقترب من نوع من ميكرولوجيا قوى القناع التي تعمل في تفصيل السحنات المُستعارة، السحنات التي نوضّعها على سحنتنا الطبيعية. إنّ التجربة الأقلّ تثقفاً تعرّف تماماً تعدديّة الوجه نفسه هذه. في الواقع،

إنّ وجهاً إنسانياً هو مسبقاً لوح من ألواح رورشاش. نأخذ قناعاً من وجه الآخرين. ونُحكِم على هيئة الواحد القناع المأخوذ عن هيئة الآخر. ونقول عندئذٍ أننّا أدركنا تشابهاً. ونظنّ أننّا علماء بالفِراسة في الوقت ذاته الذي ننسى فيه أن نجوب الدارات الطويلة لفينومنولوجيا مكوّنة متعلّقة بمسائل الوجه. وغالباً ما تسير المطالبات بالسحنة، بالحس الفِراسي، متكافئة مع سيكولوجيا مبتورة. إنّ أحد ميزات عمل رولان كوهن الكبيرة هي أنّه يضعنا إزاء أغلبية المسائل، وأنّه يجعلنا نجرّب أغلبية الانطلاقات الفينومنولوجية التي تسعى إلى علم فِراسة.

لو تبعنا دروس علم الفِراسة المُنشّط هذا الذي يكونه كتاب رولان كوهن، ولو أثبتت لنا الدراسة المدقّقة للبروتوكولات التي فسّرها الطبيب النفساني، تعدّدية وسائل التحليل، لكنّا انقدنا إلى هذا الاعتقاد بأنّ وجهاً إنسانياً هو فسيفساء تتآلف فيها إرادة استتار وحتمية التعبير الطبيعي. تتعارض فيها نزعتان فينومنولوجيتان، وتتقاربان فيها. ولا يكفّ ديالكتيك الاستتار والصدق عن أن يكون فعّالاً.

■ ما بين الوجه والقناع مسافة على الفينومنولوجيا اجتيازها.

في الواقع، لا تستطيع طلبية الاستتار أن تكون كاملة ونهائية. وإذا كانت كاملة فذلك لأنّ القناع قد لا يكون كاملاً، والحالة هذه قطعة واحدة كما أشرنا أعلاه. قد يكون قناعاً فعلياً، قناعاً ساداً للسحنة، والحالة هذه، في النهاية، قناعاً من غير قيمة استتار.

اطردوا الطبيعي، يَعُدْ خبباً. احبسوا سذاجة التعبير، تنبثقْ في نقطة، في سمة غير مراقبة جيداً. يلزمنا مقدار كبير من الطاقة لنتكيّف حميمياً مع قناع، إذ تضعف هذه الطاقة في مكان ما. عندئذٍ، يتصدّع الوجه المُركّب بخداع أكبر. ويكون الاستتار قد فقد وحدته الجوهرية.

وتضيء إحدى صفحات بلزاك هذه الجدلية كلّها. يخرج بلزاك، في علم أمراض الحياة الاجتماعية، مشهداً لرأس مالي ولمصرفي. يطلب المصرفي سلفة بنصف مليون لمدّة 24 ساعة واعداً بإعادتها بقيمة كذا وكذا. وإليكم حاصل المحادثة كما رواها الرأس مالي: "عندما فصّل لي المصرفي و.... القيم، أبيضّ طرف أنفه، من الجانب الأيسر فقط، في الدائرة الخفيفة التي ترسمها المساحة الموجود فيها. ولقد كانت لي فيما مضى فرصة أن ألاحظ أنّه في كلّ مرّة كان و... يكذب فيها، كانت هذه المساحة تصبح بيضاء. وهكذا عرفت أنّ خمسمائة الألف التي هي لي قد تكون عرضة للخطر خلال بعض الوقت.... ويضيف بلزاك: " لدى كلّ واحد منّا مساحة ما تنتصر النفس فيها، غضروف أذن يحمّر، عصب يرتعش، طريقة مُعبّرة جداً لبسط الأجفان، تجعّد يتجوّف في غير زمنه، ضغط شفاه ناطق، ارتعاش بليغ في الصوت، تنفّس يتضايق. مهما شئتم! ليس العيب كاملاً".

صفحة مُدهشة تكون فيها مساحة صغيرة بقيت بيضاء وساكنة الدليلَ على طبيعة تقاوم الاستتار الكامل. لهذا السبب، فإنّ فسيفساء الصدق والكذب بنقصها الضبابي: وإذ يتظاهر المصرفي أقلّ، تظاهر على نحو أفضل. لكان احتفظ، على الأقلّ، في وجهه بهذا الغموض الجوهري الذي يوحّد، ديالكتيكياً، علم أمراض الحياة الاجتماعية وعلم أمراض الكائن المتوحّد.

إنّ هذا المثال الوحيد المأخوذ من أحد أكبر المحلّلين النفسيين للنفسية الإنسانية يثبت لنا جيداً ضرورة تحليل إرادة التقنّع، إرادة مراقبة تعابير الوجه. وهنا يتقدّم عمل رولان كوهن كأوّل نظام للتحليلات مزوّد بالوثائق الموضوعية. وينطلق كلّ نظام استتار من نظام جزئي. وتُعلّمنا قصاصة قناع مقتبسة من رورشاش كيف نعيد تشكيل القناع. وتحديداً، ولأنّ الأقنعة تقدّم نفسها هنا في نبذات، لا يعود التحليل تحت سيطرة التركيبات الشاملة بسهولة كبيرة، المُغلّفة باكراً جداً، التي تُسلّم باكراً جداً، وحدة تشخيص.

■ إن الكائن الذي يريد التصنع بحاجة إلى تشكل وعي نقي جداً.

في الواقع، إنّ القناع الذي يستخرجه الخيال من لوح رورشاش هو مقطع لحظي في صيرورة استتار. ويستطيع قناع اللحظة هذا، ولا شك، أن يكشف لنا ماضياً، لكن عليه، خاصة، أن يُحدّد لنا ثيولوجيا للاستتار، إغواء مستمرّ بالاستتار، نزوع إلى أن نكون غير ما نحن عليه. وخلاصة، يُحقّق القناع الحقّ الذي نعطيه لأنفسنا في أن ننفصم. إنّه يعطي سبيل كون لمِثلنا، لمِثل كامن لم نعرف كيف نعطيه الحقّ في الوجود لكنّه ظِلّ لكائننا، ظلّ مسقط، ليس وراء كائننا، بل أمامه. إذاً فالقناع هو تكثّف ما كان في إمكانه أن يكون. ويبقى كائن ما كان في إمكانه أن يكون كسديم للكائن في الفلسفة البيرغسونية للمدّة المعيشة.

ويصبح القناع مركز تركيز تجد إمكانات الكائن فيه تلاحماً. وندرك أنّ القناع يوحي بزمنيات خاصة، بزمنيات مُحلّلة بمهارة في عمل رولان كوهن. وطبعاً، القناع هو عقدة إبهامات متنوّعة أكثر من إبهامات التظاهر والصدق المُنشّطة باستمرار.

كان على رولان كوهن أن يلحظ، مثلاً، في بروتوكولاته حول تفسيرات الأقنعة، إيهامات الهلع والضحك، إيهامات التراجيدي والكوميدي، المخيف والهزلي. وإذ نمضي إلى أقطاب هذه الإبهامات بالذات، سنجد جدلية الموت والحياة. يضع الموت قناعاً على الوجه الحيّ. الموت هو القناع المُطلق.

لم نتمكّن، في مقدّمة قصيرة، أن نقيم ثروات عمل رولان كوهن السيكولوجية كلّها. ولقد فضّلنا أن نركّز ملاحظاتنا كلّها على مسألة الاستتار. إضافة لذلك، هناك مسألة صدق الجنون. نستطيع دائماً أن نتساءل عمّا إذا كان الفعل الشعوري الجذري الذي يربط كلّ فينومنولوجيا، يستطيع أن ينكشف تحت "الجنون": وبمقولة أخرى، نستطيع أن نتساءل عما إذا كان المُستلَب يمتلك كائن استلابه. في الحالة القصوى للوجه المُجمَّد، الوجه الذي ما عاد يُخبر، القناع المُستلَب، قد نكون أمام ظاهرة لا شيء. وعلى العكس، هل يلزم أن نرى أيضاً في عمق ظلمات الاستلاب إرادة الكينونة هذه التي ترتبط بالإنسان، بالكائن الذي لا تتركه أبداً حاجة التظاهر؟ ويطرح السؤال شاعرٌ كبير، مُفكّر كبير ذهب إلى عمق دراما الإنسان. يكتب إيد غار باو، في نبذة من مارجيناليا: " فيما يخصّ هاملت، فليُسمح لنا بإضافة ملاحظة صغيرة... كان على شكسبير أن يعرف أننا نلاحظ لدى عدّة أشخاص ثملين للغاية، أيّاً كان الثمل المقصود، ميلاً يكاد لا يُقاوم، إلى التظاهر بأنّ ضلالهم تام أكثر مما يكابدونه في الواقع. ونُقاد بطريق القياس، إلى الارتياب بأنّ الأمور تجري بالطريقة نفسها في الجنون، الأمر الذي يبدو، من جهة أخرى خارج مجال الشك. وقد أحسّ الشاعر أنّ الأمر كان كذلك، لكنّه لم يعتقد به. كان يحدس الأمر، بفضل قدرته العجيبة على التمييز، المصدر الأسمى لتأثيره على الناس."

في صحفات إيدغار باو هذه، وُضعت في بؤرة الضوء، سمة الجنون الإيجابية، وإيجابية الاستتار والحفاظ في الاستلاب ذاته، على شعور ما بالازدواج. ليست التعارضات الوجدانية أبداً متجاورة ببساطة. فبين أقطابها ثمّة عكس للقيم يعمل دائماً. إنّ عكس القيم هذا هو الذي يعمل في سيكولوجيا الكائن المُقنّع. يعمل الكائن المُقنّع إلى القناع، ثمّة مدّ وجزر، حركتان تدويّان، بالتناوب، في الشعور. وتعطينا فينومنولوجيا القناع خلاصات حول هذا الازدواج لكائن يريد أن يظهر غير ما هو وينتهي به الأمر إلى أن يكتشف نفسه إذ يستتر، من خلال استتاره. إنّ فحوص رولان كوهن هامة حتى أنّ هذه الرغبة بالاستتار تتكشف هنا فعلاً من غير علم الأشخاص المفحوصين. مرّة أخرى تظهر ألواح رورشاش نفسها كأدوات دقيقة وصالحة جداً لأن تعمل على حدود الوعي واللاواعي، في منطقة يكون على حسّ النباهة لدى الطبيب النفساني فيها أن يغلب الدفاعات الماهرة للنفسية المفحوصة.

■لا تستطيع طلبية الاستتار أن تكون كاملة ونهائية.

*** عن كتاب "باشلار" بعنوان "الحق في الحلم".**

□□□

في الهواء الطلق

شعر: زاهد المالح

((تحية قصيرة))

وقف الفجر..
وحياني
مد الراسَ الاشقرَ
من تحتِ مظلته
مرّت فتيات..
وفراشات..
وزوارق من ورقٍ
وتمزق قوسُ غمامْ
فتح البحرُ نوافذه
لمراكبهِ الجذلى
وافتني شجرة
تتأوّهُ في الريح..
وترسل نظرة..
ها هوَ
يمضي..
لا يعبا بالزوارْ
يخلع سترته
فيعه الراسَ
يستند إلى
كتفيهِ..
... ينام ....

(رغبة)

اقتربي..
اقتربي أكثرَ..
لا تكترثي بمساحب تنورتِكِ المنحسرةْ
حسناً..
سوّي خصلات الشعرْ
وقفي من فضلكِ
بضعَ دقائقَ
في جانبِ تلك الشجرةْ
تتملكني الرغبةُ
أن أكتشفَ قليلاً
أيّكما أعذبُ
أيّكما أغربُ
وقفا متجاورتينِ
على كتف النهرْ
لأرى ظلّكما
يتعانقُ في الماءْ
وأمسّ شغافَ السرّ
حين برفقٍ
تتبادلُ أحرفها الأسماءْ!

(فراشة)

احمل قلبي
لجناحين

لقوسٍ قزح
للازرقِ ينحل باهداب الليلكِ
للاسودِ يتشرب صمت الابيض
للاخضرِ تجدبَ معطفه الاشجارَ
فيتاخرَ بضعَ توانٍ..
لجناحينِ صغيرينِ
اتسعا
للارضِ
امتدا
لبداياتِ التكوين
والتمّا
حتى راح يهرول طفل
خلفهما
يمسك بالحلمْ
يرتعش..
ويطلق..
اسرهما
ثم يعاود كرته
يعثرَ بالعشب
ويعثرَ علب التلوين
وينهض
***
ماذا لو حاولت
احاول
اخفق
هل تخشى مراتي النورَ
ام غادرَ فيتاري
عري الثلج
وسرج المهرِ المجنون
لكن الطفل
ما زال ينط.. ويلعب

في قلبي
والورد
يسوّرَ اعشاشه
وشظايا
الظل
من قبلِ
حمراءَ وبيضاءَ وزرقاءَ
تطرق نافذتي
يا قلبي
يا وتبه وعل
تتخطاك إلى عرسِ الارض
فراشه

(مبكراً جاء الثلج)

يطلُّ..
يصبّحُ بالخيرِ..
يلبسُ عريَ الحقولِ
وفوقَ الأصابعِ
ذوبَ الشموعْ
وكالطفل..
يعبثُ
يبني التماثيلَ
يقفزُ فوق السطوحْ
يشقُّ ثيابَ بنفسجةٍ في السماءْ
ويتركُ شيئاً خفياً
هو الظلُّ أبيض
منفصلاً عن سواهُ.!
***
وفي الساعةِ العاشرةْ
يرى وجههُ مرهقاً

يستريحُ قليلاً
ويُطبقُ مروحةً ما تزالُ
تئنُّ على العشبِ

بعض اللآلئِ
بعض هباتِ الإله!
يشكل..
خمسه اشرعهِ في الهواء
ومهرا على قمرٍ..
من رمال

....
وفي الساعة المزهرة
ينامَ..
فيحلمَ...

يحصي المجاديف في الماءِ
بعضَ الزوارقِ فوق التلال
يواجه بللورها
يتامل وجه التحولِ
كيف تجيءُ إلى شفهِ الحبِ يوما
فتاةُ الربيع
فراشه تلج الشتاءَ
وفوق اريكتهِ
يتمزق ثوب العروسِ
على شهقاتِ الحريرْ

....
يهشمُ لعبتَه ويسيرُ..!

□□□

أحاول ألا أحبك في الأربعين

شعر: عبد النبي التلاوي

الذي كان يركضُ في البرّ طفلاً
يضيقُ به البحرُ في الأربعينْ
والتي مثْخناً بجراحِ الهوى تركتني،
رأتني على بابها واقفاً بعدَ بضعِ سنين
لم تقل كيفَ حالك يا صاحبي بعد هذا الغياب
ولكنها أدخلتني إلى حيثُ أشعرُ أني فَراشٌ
وأني أحلّقُ فوقَ الغمامِ
توجستُ جرحاً.. نهضتُ لأهربَ
لكنها فتحتْ دفتري
لتسقي عصافيرها من دموعِ حروفي
وقالتْ تعالَ..
تعالَ لترسمني بالكلامْ

***

الذي كان يخفقُ في الصدرِ طفلاً
رآني تورطتُ قولاً وفعلاً
وكان سيذهبُ للنومِ في أولِ الأربعين
ولكنه الآن أنى لهُ أن ينامَ
توقفتُ في أول الليلِ
ما أبيضَ الليل في داخلي
كيف أشكو إذاً
وجراحي ريشٌ وقلبي يحلّقُ مثل الحمامِ
أما آن لي أن أهدئ روعَ القصيدةِ
آن حضورك بمنحنى الدفء
عندَ بزوغِ الخريفِ
ليطلبَ حلوى
ومن أين لي أن أرتبَ وقعَ خطايَ
إذا جئتُ نحوكِ ممتلئاً نشوةً
في الغروبِ الشفيفِ
سيضحكُ حولي حينَ أمرُّ
هواءُ الزحامِ
ويرقصُ تحتَ خطايَ الرصيفُ
ولكنني سأحاولُ ألا أحبكِ
عاهدتُ قلبيَ أن أستريحَ
كثيراً على عتبةِ الأربعين
فماذا إذاً سأقول لقلبي
وكيف سأقنعهُ أن ينامَ
وهل صرتُ كهلاً يحبُّ الهدوءَ
لأغمض عينيه عندَ اللقاءِ
وأودعهُ فوقَ صمتِ الرخامَ..!!

***

خذيني إذاً بعدَ هذا الضياع
غلاماً شقاوتُهُ أينعتْ
وغطي بدفءِ حنانِكِ وجهي
لأحلُمَ أنّي أنامُ بحضنِكِ
طفلاً يغطيهِ ريشُ النعامْ
أيا أمَّ قلبي
ألا تستطيعينَ أن ترجعيني
طفلاً يحبُّ حكاياكِ في الليلِ عند السرير
ويحرد كذباً
ويأكلَ جوزاً ولوزاً وتينْ

ويأوى لصدركِ يغفو على قبلةٍ من حنينْ
ويا أمَّ روحي
ألا تستطيعينَ أن تجعلي وجعي ضحكةً
وأن تسرقي من غنائي الأنينْ
لماذا.. لماذا أتيت إذاً
بعد هذي السنين..؟؟

وماذا إذاً سأقولُ لقلبي
وكيف سأقنعهُ أن ينام
وكان مطيعاً
وكانَ سيذهبُ للنومِ في أولِ الأربعينْ
***

□□□



...(من مشاهدات القتيل-س-)...

شعر: حسان الجودي

<u>1984/11/27</u>
يسقطُ الزنبقُ فوق الجسد الباردِ

أصواتُ التراتيل طيورٌ
تتهادى في مناديل السوادْ

الهواءُ اللزجُ الساخنُ يجري
في ممرِّ القبرِ، والروحُ على الوردِ مسجّاةً
يطوف الطينُ حول الكفنِ الباردِ
والجثةُ لحمٌ ودماءٌ تتخثّرُ
أيها اللحمُ تفتتْ
أيها الدود تكاثرْ
كلُّ ما في داخلي الأخضر نسرٌ
مات قبل الموت في عُشّ البلادْ.

1984/11/28

كائنُ الروح الذي رافقني قبل اغتيالي
مرةً يأتي من الشباك نحلاً
وعلى جنحيه تابوتٌ صغيرٌ
لإله الكلماتِ الذهبيِّ
مرةً يدخلُ من باب التراتيل ملاكاً
ويغني لي أغاني رحلةِ الموتِ
وأحياناً أرى قارورةَ الخلدِ على راحتهِ
يدفعها عبرَ الممراتِ إلى قلبي
يراه الحارسُ الليليُّ ينسلُّ
فيشويهِ على صدري المغطى
بالحنانِ البشريِّ
حينها حاولتُ أن آكلَ ذاتي فرآني.

1984/12/27

كان من عادته أن يسهرَ الليل معي
أفتحُ قبري فأرى عينيه قنديلاً يضيءُ
أرفعُ الأشجارَ من قلبي إليهِ
يتدلى حاملاً بعض المجلات
وبعضَ الخبزِ بعضَ الماءِ
نحكي، نشرب الخمرَ، ولا نقرأ إلا خطبةً
سوف يُلقيها غداً في أربعيني

كائنُ الروح الذي رافقني بعد اغتيالي
طارَ من نافذةِ الحجرةِ نحو النهرِ
ألقى بوصايا الحارسِ الليليِّ في الماءِ
وألقى بوصاياه عليَّ
هربَ الحارسُ لم يبقَ سوى الصّمتِ
فماذا يفعلُ الموتى قبيل النّومِ؟
غطيتُ عيوني بغصون الآسِ
حتى جاءني النومُ
على أفراسه الخضرِ
فتابعتُ الصهيلَ الأزليَّ..

1984/12/15

حين جاء الدود نحوي
كانت البريةُ: الكونَ
سألتُ الدودَ من أين أتى؟. قالَ:
من الكون الذي في شفتيكْ
حينها كسّرتُ أحجاري التي تحت لساني..
حين جاء الدود نحوي
كانت البريةُ: القبرَ
سألتُ الدودَ من أين أتى؟
قالَ: من الطين الذي حول يديكْ
كان من عادته قبل انصرافي عنه أنْ
يملأ القبر دموعاً
ثمّ لا يصعدُ إلا بعد غفراني له قتلي الدنيء
(قاتلي طينٌ مسجى في ظلام القبر مثلي
كيف لا أغفرُ للقاتلِ قتلي؟!)

1987/6/5

مرةً بعد صلاتي لدمي المطلولِ
قاومتُ نعاسي
وتطلعتُ إلى الطينِ فشاهدتُ التوابيتَ تُكسّرُ

قمتُ من قبري وأسرعتُ إليها
فرأيتُ الدم ينسابُ من الأكفانِ
والقاتلَ بالأشلاء يلهو
عندما شاهدني أقبلَ نحوي
نافثاً من فمهِ غيمَ احتفالاتٍ
ومن عينيه ماءَ النّدمِ الكاذبِ
سماني وصيّاً
ثم غطاني بخوفي
حينها أعلنتُ عصياني
وكسّرتُ على قامتِهِ سطحَ الولاويل فأدبرْ

2000/5/6

مرهقٌ قلبي من الترتيل
والأشعار والمدح وتعداد السّجايا
من بُكاء الناس حول القبرِ
من شيخٍ عجوزٍ جاء في حلتهِ
المشرقةِ اللونِ
ليدعو لي بغفران الخطايا
مرهقٌ قلبي من التفكير بالكيمياء والموتى
بأسباب انحلال الجسم في الطين البدائيّ
من الأحماضِ في أنبوبة الأرضِ
من الفحم وشكل الكائنات اللولبيةْ
مرهقٌ من ترّهات الريح
من همس الشجيراتِ
من التحديق في نهر الدمِ الجاري
إلى أقبية القبرِ
ومن فلقِ الرؤوس البشرية
من سماعِ الطين يهذي في الأقاليم
من الدود المغطّى بالعباءاتِ
من الشّعر الذي خبأ في قبعتي آخر شطرٍ
فرماها الحارسُ الليليُّ للريح الغبيةْ

2/15/ والعام مجهول

قبل أن يُنفخَ في الصور فأحيا
قبل أن تتكيء الروحُ على جسمي
فتكسو القبرَ لحماً آدميّا
قبل أن تبتدىء الرحلةُ نحو العالم الثاني
تشبعتُ بماءِ الحلم الفاترِ كالقطنِ
وأخرجتُ يديّا
من رخام القبر للبريةِ الملأى نساءً
فترحّمن عليّا
صار جسمي سائلاً أخضرَ يغلي
إنني أصرخ بالقاتل لن أغفر قتلي
إنني أصرخ بالقاتل ما جدوى احتراقي
أيها السائلُ أخرج من تلافيفي إليهِ
غط ساقيه وكفيه وعينيه وخرّبْ
في خلاياه مساحاتِ الطمأنينةِ
رتل سورةَ القتل على مسمعهِ:
قل باسم من آوى العصافيرَ إلى الخضرة
والسكينَ والموتى إلى التربةِ
أؤويكَ إلى القتلِ شقيّا

□□□

تأملات في ليلة مقمرة

شعر: أمامه كامل أحمد

-1-

قمرٌ يعاتبني
ونجمتهُ ترافق رحلةً
مجنونةَ الخطواتِ في عمقِ
الفضاءْ
ينساب ضوءٌ شاحبٌ
نسجتهُ في صمت المساءْ
جنيةُ السحر الغريبِ
وجاءَ هاروتٌ ينفضُ من عجائبِ
سحره ، ويرشُ ومضاتٍ تؤلّقهُ
وتجعلهُ يشعُ بروعة في أفقه العلويّ
ينظرُ في بهاءْ.

-2-

ويدا لي الليل المهيب كشاعرٍ
قامتْ شياطينٌ بغزوته
لينظمَ ما تقول له،
ويكتبَ في السماءْ
خطراتِهِ عن ألفِ ألفٍ من عجائبهِ
كما شاءتْ، وشاءْ.

-3-

وتمر سارقةُ الخُطا نجماتهُ
وتضيعُ في عمق المساءْ

-4-

وأنا أحدق في الفضاء الرحبِ
أمعنُ في المسارْ
في عمق كونٍ لا حدود له، ولا
يبدو قرارْ
هذا الوجودُ الصعب أعياني
وأسرح في شرودْ
من ألفِ ألفٍ والوجودُ يسيرُ في
إثر الوجودْ.

-5-

قمر يعاتبني، ويرحل في مسار الضوءِ.
ينظر في إباءْ.
لو كنتَ تدري ما همومُ الناسِ
يا قمرَ السماءْ
لغرقت في الحزن العميق، وغابَ
عنك السحرُ، وانتقطعَ الضياءْ
واسفت للإنسان حتى
يُستثار بك البكاءْ

-6-

بين النجوم تتيهُ زهواً

هل تعاني ما أعاني؟!
ياما سهرتُ على ضيائكَ
لا يفيد معي العزاءْ
وأعدُّ خطو العمر في عبثٍ
تضيعُ به الأماني
وأنا أحدقُ في الفضاءْ
وتساقطتْ أوراقُ عمري في عياءْ.

-7-

في موكب الليل البهيم يسيرُ زورقي الصغيرْ
في رحلة عبثيةٍ، مجهولة الآفاق، ما فيها شعاعْ
هذا الضياعُ المرُ في بحرٍ خطيرْ
هذا الضياعُ يقودني نحو الضياعْ

-8-

من ألف ألفٍ والوجود يلجُّ في طلبِ
الطريق، ودربه أبداً متاهْ
وكأن أمواهَ السنينَ تظل ترحل للمحيطْ
زبداً يضيعُ على تدفقها مداهْ
في رحلةٍ عبثيةٍ مجهولةٍ
هي رحلةُ العمرِ القصيرْ.

-9-

قمر يعاتبني، ويطلبُ أن أفلسفَ
ما أراهْ
وأنا أحدقُ في البعيدِ، يلفّني
صمتُ المساءْ.

-10-

يا أنتَ يا قمرَ السماءْ
لو كنت تدري ما البكاءْ
لو كنت تدري ما عذابُ
الروحِ، والقلقُ المثيرْ؟

-11-

هذا الوجودُ يخيفُ يا قمرَ السماءْ
ويلفني، طوراً يبعثرني، وينثرني
كذراتِ الغبارْ
ويلمّني طوراً لأنهض من عثارْ
والكون بحرٌ واسعٌ، لاشطَّ
يحجزهُ، ولا لججٌ تثارْ

-12-

يا أنتَ، يا قمرَ السماءْ
لو كنتَ تدري ما البكاء.

□□□

وعيدُ السلام

شعر: فاطمة حداد

بريقٌ بأفقي ينير المحالّ..
شعاعُ خيالٍ ووهجُ احتيال!.
وصرخةُ حقٍ بوادٍ عميقٍ
تهزُّ الصخورَ
بنارِ الفتورْ
على جمر غربي قدورٌ تفور
سرابٌ بدوي وعدلٌ يغور
وهضم حقوقٍ بما لا يقال؟!
ثلاثٌ ونيّفٌ
ويبقى السؤال
ويبقى الجدالُ ويبقى النضال..
ويبقى المحالُ!
ثلاثٌ ونيّفٌ
وما من جديد
توارى القريب وغارَ البعيد
بصيصٌ تلاشى
يدينُ العطاش
يدينُ الطريدَ الشريدْ
ووعدٌ غريقٌ ببحر الوعيد

إلامَ السلامُ المرجّى يعاني الجراح
ويلوي الجناح
إلامَ الكفاح؟!
وما من فلاحٍ وما من صلاح
مللنا الرياءَ مللنا الخداعَ
مللنا الصراعَ..
ركبنا الشراعَ وما من وصولْ
عبورٌ عسيرٌ خطيرٌ يطول..
نغوصُ بلجٍ نأى شاطئُهْ
رياحٌ تُخلُّ الهدى تبطئهْ
وركبٌ مضيءُ السنا يخطئُه...
ركبنا نلاقي خضمّاً غلولا
مشوباً مريباً مريراً ثقيلا
نؤمّنُ حوتَ البحارْ
ونرضى الحوار
بساحِ الحصار
فما من وصولٍ وما من قرار
فمن للرشاد؟!
لدربِ السدادِ ونيلِ المراد

ومن للأماني لنور الأمان؟ لوعدِ السلام وسلمِ الحوار

لحقِ الديار؟ لحمل المنار وضوءِ المسارْ؟

□□□

[illegible]

[illegible]

أنـاشــــيد الـحـيـاة

شعر

....

ذاكرة الدم والأسيجة

شعر: سليمان السلمان

كأغنيةٍ من صهيلْ
دمائي على جوعها للفداء تغني..
ويندفع اللحنُ، مُهلُ البراكينِ
في غضبٍ عاصفٍ..
إلى كل وادٍ.. تشجَّر بالسنديانِ،
وأحلام أميَ.
فيا جمرُ..!
خذ باحمراركَ سُكري.
دمائي تشدُّ الشرايين أوتار عزفٍ
يعيد إلى الكأس حمرتها القانيهْ
وأسيجة النار، حين تدور بها الريح
تخلق كثبانَ حلمٍ
ويندفع الصدر نحو البنادق
ينهمر الدمع والرشقاتُ
أزفُّ على صهلات الخيول، ورقص
السيوف..
كؤوساً من الدمِ مهراقة فوق ثغر الليالي
تطلُّ النجوم، وتهوي..
قناديلَ هشَّمها القصفُ
يرتعش الليل برقاً
ويهجم صمتٌ ثقيلْ.
....
لأسيجة النار..
ورد الشفاه، وعطر القلوب القتيلهْ
لأسيجة النار..
شوك العيون التي انطفأ الشوق فيها
كذاكَ لصدري..
مواجعهُ المستحمَّةُ بالزفرات الثقيله
وكفي يشققها التعبُ المستديمُ..
فيبدو لها الذلُّ شاراتِ سحرٍ
يعلّقها الخوف من فوق أسيجة النار
حول القصور الذليلهْ
....
أفيقي عيونَ الصغارِ..!
فأنت مع الورد تستيقظينَ
انظري العوسجَ المتسلقَ جدران أعمارنا
أفيقي..
فأهداب هذي العيون
سهام ستكبر، ثم تطير مع الفجر
توقظ صبح الأغاني الجميلة
تقَبل ورد الشفاه
فتحيي القلوب القتيلهْ
....
لأسيجة النار والدمِ دائرةٌ
تستريح على صدر من لا يعانق إلا العذابْ
لأسيجةِ النار والدم والموت دائرةٌ

بدؤها بئر نفطٍ..
وآخرها ذكريات مع الراحلين
وقبضة عمر يلفُّ الترابَ
ثلاثون أغنيةً تستفزّ السنين وأخرى تغيبُ
تقاسمتُ والعاشقين الدروبَ
حجارتها شققتْ أرجلي،
وصدري عل جمرها يستريحْ
تواثبَ نحوي غراب يصيحْ
بكيت على كل دربٍ،
تدحرجَ في عبراتي دمي
وصار الرصاص حروفاً
وصارتْ عيوني قناديلَ وهّاجةً باللهيبْ
....
عبرتُ المدى فوق بدر الخيال
نزلت سواحل بحر الجدال
لأصطاد موج النداءْ
صراخي جزائرُ يقحمها الموج
بحر همومي يُسيّجه الحلمْ
ترحل فيه الأماني.. على مركبٍ من دعاءْ
....
دخلتُ المرافىء
صادرني القاعدون
وحاصرني البحرُ..
هل عودةٌ يا رياحي؟!
وكيفَ أجوس مع الليل قاع المحيط.
وحولي عيون..!
تقطّعُ صورة أهلي على ماء وجهي
سأصقل بالدمع بحر بلادي.
وأغسل ملح الرمال..
وأغرس حباً سيزهر ملء الشواطىء..
لستُ أخاف على غرستي
من طيور تهاجر نحو الغروب..
فطفلة عمري.. التي طلعت من نشيج يديَّ
تعانق أجنحة الموت والدمِ
تعرف أن عيوني..
قناديل أسيجة النار مصبوغة بدمائي
....
لأسيجة النار... ذاكرة من حجرْ
حفرتْ عليها علامات بدء الخطا
وسافرتُ نحو الحياةِ
فظلت رسومي..
لقرميدها حمرة القلب، والثغرِ
ينطقُ ما قلتُ فيها..
وظل اشتياقي
بدر الصحارى.. لآبار مجد الشآمِ
فوردُ دمشقَ..
يعطرُ أفقَ النسائمِ حولي.
أنا صانع الخبز والورد، والحجر المستقيم
ولكنني ما سجدتُ لغير الترابِ
الذي أحتمي فيه من ميتةٍ أو فناءْ
....
أتيتكِ.. أسيجة النار والدم والموتِ
فانفتحي صفحاتٍ
على الشرق، مرقومةً ككتابْ
خطوط جراحي بها..
كذاكرةٍ
أرّخت عمرها بأكفّ العذابْ..

يا ندامى الراح..

شعر: يوسف المحمود

كان.. يا ما كان.. في هذا الزمانْ:

ايها الراوي.. تعجّل بالبيانْ؟

.. كان حيث الشمسُ القت رحلها

وتناءى.. ان يراهُ الفرقدانْ!

.. حيث ذو القرنينِ يغزو (تاسكا)

ظلمةً.. ضاعت بها شمُ القنانْ!

.. شاعرٍ عانٍ.. وزوجٌ طرّقت

واستفاضت.. بالدموعِ.. المقلتانْ!

.. بشرٌ من حولهمْ.. لكنهم

شُغلوا.. في شأنهم.. عن كل شانْ!

.. أقبل الطلقُ بإقبالِ الدجى

مثلما.. تستعرُ.. الحربُ العوانْ!

.. أكثر الإبحار ليلاً.. والردى

وبناءُ الناس بالغدِ الحسانْ!

.. هكذا الآتون للدنيا.. اصطفوا

ظلمةَ الليلِ.. كخفاشٍ هدانْ

.. وبكان الليل أخفى للأسى

والمسراتِ.. وسير الهيّبانْ!

.. كرّةٌ.. ثم فرارٌ ممعنٌ

كم يخيفُ الفرُّ منخوبَ الجنانْ!

.. مثلما مد وجزرٌ مخلفٌ

بعضه بعضاً.. كأفراس رهانْ!

.. يتمادى المدّ حتى تنطوي الـ..

أرضُ الجوُّ.. ويخفى النيّرانْ!

.. ويسود اليأسُ أرجاءَ المنى

أيُّ شيءٍ.. قبلَ هذا الحينِ.. كانْ

لا مكانٌ.. قد تبقّى حولهم

أو ظلالٌ.. تتراءى.. للزمانْ!

... صرخة كبرى... ولونٌ مجهدٌ

يشحبُ الوجهُ.. ويخفى الناظرانْ!

.. فإذا المدّ يولي ناكصاً

يتهاوى.. ماطريقيه.. استبانْ!

مثل جيش أنزلت .. في ظهره

ضربةَ الخصمِ.. فولّى في المحانْ!

فانطلقنا.. نبتغي قابلةً

والزّذاذُ انهلّ.. أمثالَ الجمانْ!

أنتِ أيضاً.. يا سمانا حاملٌ؟

ليت شعري!.. وأوانُ الوضعْ آنْ؟

لم نجدها؟.. انفجر الغاز بها!

رب رحماك!.. فإن الوضع دانْ!

أمها.. أو أختها.. في حسرةٍ

ماجرى!.. مازالتا.. لي.. ترويانْ!

فكأني.. جئت أقضي بالأسى!

إن ما بي.. من مآسيّ.. كفانْ!

حضنوها.. بين يأس ورجا-

.ءِ. إلى المشفى.. كتحضان الجفان!

لا زياراتٍ.. ولا أمّ ترى

شفتاها.. أبداً.. لا ترمزان!

.. نهضت تطهو سحوراً عاجلاً

أرمض العينين منا رمضان!

.. إنها مخطوبة.. ويلي بها!

بدلت بالحزنِ.. منا.. الفرحتانْ!

.. نجمة كانت.. فصارت فحمة!

مثلها.. ماولدتها امرأتان!

أين نمضي.. قلت رعبا للتي

رافقتني.. فأشارت بالبنانْ!

لم أزل.. رغم جوارٍ واعدِ

أخطيءُ الفهم بألفاظ اللسانْ!

ومضى السائقُ أقصى.. مامضى

يقطعُ الخيط إذا.. ما النورُ.. بانْ!

.. تلك لا (تخدمْ) غربا.. ها هنا

وسواها.. لست أدري بالمعانْ!

وترد المرأة القول الذي

يشتهيه السائقُ المرخى العنان!

تارةً أصغي.. وطوراً أنثني

للتي خليتها.. نهبَ الطعانْ!

وحدها!.. لو أن (آني) بقيت (1)

أيّ عونٍ.. قد وجدناه.. بآن!

ربما.. شدت رؤاها أزرنا

ربما صعبٌ بها.. قد كان هانْ؟

كلها ظرفٌ.. وصدقٌ ناصعٌ

ذهباً.. لا آل يبدي اللمعانْ!

ونشاطٌ.. مثلُ نارٍ.. للقرى

حرّضَ (الطائي).. فضاء الخافقان!

كانت العصر هنا.. لكنما

ذلك (الكلب)!.. لكيدين استكانْ؟

وانتهينا.. عند باب مصمتِ

فقرعناه.. بما تقوى اليدانْ؟

وصغى القلبُ..ولكن لم تجبْ

من وراء الباب. تحوي.. قدمانْ!

ليلُ عيدٍ.. والأطباء التهوا

بملاهيهم.. فمن ذا تجدان؟

قرعة رابعة.. ثم انتهى..

ما بقلبي.. من رجاءٍ.. وأمانْ!

أين نمضي؟.. قلتُ ميؤساً.. وقدْ

صارتِ الساعة.. مابعدَ الثمانْ!

كم يزيدُ العيدُ طيني بلةً!

ما أرى رجليّ.. إلا تغرقانْ!

أيها القادمُ.. لو أنظرتنا...

ربما تتلى عجافٌ بسمانْ!

جئتنا بالعيدِ.. ظناً أنها

ستلاقيك.. لدينا.. بهجتانْ؟

لوترى ما نحن فيهِ.. لم تجيءْ

أو لآثرتَ.. عليهِ.. الذوبانْ؟

أترانا في زمان.. يشتهي الذ

نسلُ فيهِ.. أو تغنيهِ القيانْ؟

من أتوا قبلك.. لامونا بهمْ

لو يلوم الأرض.. والماء.. الزوانْ!

خمسة.سدّستهم مستعصياً

وأراك الآنَ.. لا تنوى الليانْ؟

لم يزالوا في فراشٍ واحدٍ..

آيُّ عشٍّ.. ما اعتراهُ طيرانْ!

أرجلٌ عكسُ رؤوسٍ.. داخلتْ...

بعضها بعضاً.. كمرعى معمعانْ!

ولحافٌ.. مثل عثيقٍ.. على

ضفة النهرِ.. زواه فيضانْ!

مثلما وضّنتُ.. يوماً.. كتبي..

في سحاحير.. وشدّت بالبطانْ!

أتظن البيت.. فينا.. واسعاً..

قد تُخلي لك فيه.. خطوتان؟

وسريراً.. سوف تلقى.. رافها

من حديدٍ.. أو نحتْيهِ بزانْ؟

وثياباً.. زُركشت.. ما زركشت!

فضة خيطاً.. وخيط أرجوانْ؟

ستلاقي.. لا تؤاخذنا.. الذي

لف الإخوةَ.. ثم الأبوانْ!

من ثيابي.. شقفة مبرشّة

وثيابِ الأمّ.. أيضاً.. شقفتانْ!

سترى!.. لا شيء يفنى عندنا

نحنُ بالتحويلِ.. يا ابني.. تابعانْ!

إبرةٌ.. يا ابني.. وخيطٌ أزرقٌ

عدّة الأمّ.. وأقسى كشتبانْ!

مرحباً!.. مهما يكنْ.. لكنما

لن تلقاكَ.. لدينا.. جدّتانْ؟

لم تعد يا ابني..بأدنى أرضنا

بل بأقصاها.. وأقصاها حنان!

ليتما.. أدركت هذا مُضغة..

وتقبّلتْ مساعينا الحسانْ؟

حيطةَ الرّيّانِ.. تمضي عبثاً

ونوايا البحرِ.. تفتنّ افتنانْ؟

ما اتخذناه احتياطاً.. في الضحى

ضلّ في الليلِ.. وقد آن الأوانْ!

إنني أجري.. وسمعي للذي

لم يزل هذان.. فيهِ.. يرطنانْ؟

أمسكُ القلبَ.. بكفي.. تارةً..

وبأخرى.. لم تجدهُ الراحتانْ؟

وبأذني.. كم تهاوى صرخةً!

يتلوى الخوفُ.. فيها.. والأمانْ؟

ربِّ!.. رُحماكَ!.. تداركْ أمرنا

إنني لستُ فلاناً.. أو فلان؟

هذه المرةَ.. يا ربِ.. فإنْ

بعدها عدنا.. فإنا ظالمانْ!

ونزلنا.. عندَ بابٍ أخضرٍ

فاذكرتُ (الخضرَ).. ربَّ الصولجانْ!

هل وجدنا مبتغانا.. ها هنا؟

واستهلّت طرقةٌ... أو طرقتان؟

فسمعنا مشيةً مزهوّةً..

كصليل الماء.. دون الهيَقان!

ورأينا النور.. يضفى فوقنا

كالندى فتّح.. فيه.. الأقحوانْ!

سيدي الخضر!.. أتخضرُّ المنى؟

أو هنا.. يا ربِّ!.. كان (المجمعانْ)؟

أو يعودُ (الحوت) حياً.. بعدما

لغداء.. قد رجاهُ (الصاحبانْ)!

... وأطلّت قامة ممشوقةٌ!

غوَّنت بالسحرِ.. من إنسٍ وجانْ!

أنبتت خلقاً.. قناةُ صعدةْ

(ركَّب) الحسن.. بأعلاها (سنانْ)!

بسمةٌ.. تونسُ.. فيها.. نخوةٌ..

مثلما للثأر.. يهتزّ اليمانْ!

لمحت.. من سحنتي.. أنّي لها

مُستحِبٌّ.. فاستجابتْ للعيانْ؟

غربت حيناً.. وعادت ترتدي

غير ما كانت بهِ.. قبل ثوانْ!

وانزوى.. ما بينَ عينيها.. كما

ظلّ وادٍ.. قد زواهُ جبلانْ!

ما رأينا لون عينيها.. فقدْ

رُشقتِ.. فوقهما نظارتانْ!

ملأ السيارةَ العطرُ الطري..

روضَ نوّارٍ.. همتهُ مزنتانْ!

فاطمأن القلبُ.. حتى لم يعدْ

خوفهُ يضربُ.. فيهِ.. بجرانْ!

أفرختهُ!.. يا لها (ولادةْ)!

من يَعِن فيها.. فلاشك.. يعانْ!

ما جنينٌ شمّ.. يوماً.. عطرها

كان عنها.. كيفما كانَ.. بوانْ!

وأتينا.. يسبقُ القلبُ الخطا

يحملُ البشرى بيسرى.. ويمانْ!

دخلت قبلي.. وكانت صرخةً

تتلاشى!.. ربِّ!.. هل فات الأوانْ؟

تستجيرُ الأرضَ.. أو تدعو السما

أيها؟.. تسمعُ؟.. أو لا تسمعانْ؟

وتسمّي.. أو تكنّي.. قائلاً:

استجيب الداعِ.. أيانا (دعانْ)!

(شيخ حمدان).. الحقنا.. ها هنا (2)

لكَ.. إن تفعلْ.. وربيّ.. ليرتانْ!

وبخورٌ.. يعبقُ الجوُّ بهِ

وعلى الجملونِ.. منا.. خلعتانْ!

لا غناءَ عنكَ.. مهما نبتعدْ

مشرقٌ.. راح بنا.. أو مغربانْ!

ليتَ (بنْعبّاس.. سيدي)ناظراً..

ما يعاني.. في حماهُ.. الوافدانْ؟

يسألُ الرحمنَ.. فجينا.. يُسرةً

ولهُ.. إن قمتُ.. عندي.. شمعتانْ!

وتساءلتُ.. وما.. لي.. حيلةٌ

كم سيمضي.. ساعةٌ؟.. أو ساعتانْ؟

مقبلاً حيناً.. وحيناً.. مدبراً

أي جانٍ.. أن يُخلى.. أو يدانْ؟

ويح نفسي!.. مابنفسي صانعاً؟

غلطةٌ.. منها.. ومني غلطتانْ!

تاركاً أمري.. بغيري.. جارياً

أيُّ حملٍ.. ماأطاقَ الكاهلانْ!

أحرقُ التبغَ فرادى.. أوثنى

أيُّ صبرٍ.. أو عزاءٍ.. بالدخانْ!

أيُّ بغلٍ.. حول بئرٍ.. دائراً

ليس منبتّاً.. ولا الظهرُ استلانْ!

قد يغنّي الماء.. أحياناً.. لهُ

أو يغنّي السوط ألحانَ الهوانْ؟

ربما.. يجري.. كلانا.. مجبراً

خابط الرجلينِ.. مشدودُ اللبانْ؟

ذاك يسقى الحرث.. ماءً.. مكرهاً

وأنا الآنَ.. وزوجي.. مكرهانْ؟

عيشةَ المكفولِ.. مردود بهِ

لا بأطفالٍ..ولا زوجِ حصانْ!

هل شددنا.. مثله.. أيضاً.. إلى

عجَلِ العيشِ.. بما شانَ وزانْ؟

أي شيءٍ.. ليت شعري.. ساقَنا؟

أيُّ سوطٍ.. لا يردّ الكفلانْ!

جزرةُ دنيا.. وجحشٌ لاحقٌ

لم يصلها.. ما تمادى.. المشفرانْ!

لست أدري.. أينا مُستَخبَلٌ؟

وكلانا.. بالمعاني.. حيوانْ!

ما جرى؟.. ما قلت شيئاً مجدياً؟

والصراخُ الفجُّ.. يعروهُ خَنانْ!

هل أتى؟.. كيف أتى؟.. واهاً له!

أم تراهُ.. لم يزل يهوى الحرانْ؟

لو درى ما فيكِ.. من سحرٍ.. أتى

غيرَ.. مايسمعُ.. من سحرِ البيانْ!

.. بعضَ وقتٍ!.. كل شيءٍ سائرٌ

في الطريق الصحُّ.. رغمَ الزيغانْ!

وانثنت ثلقي.. إليها.. وحبها

مرشدُ القبطان.. والقبطانُ عانْ!

.. معك الرحمنُ.. زيدي طلقة

طلقةً زيدي.. وزيدي.. لا توانْ!

بعض وقتٍ!.. ساعة.. أو نصفها؟

أنتِ والساعة.. لولا تصدقانْ!

أي إجراءٍ.. ترى قد عاقهُ؟

منحُ (فيزا).. أو خلافٌ في (البيانْ)!

والصغارُ.. اشتد فيهم خوفهمْ

يقحمونَ البابَ.. إمّا الصوت لانْ؟

فكأني حارسٌ.. في ملعبٍ؟

والبطاقات إليه.. بالمجانْ!

.. يُمنع الأولادُ منعاً قاطعاً

والممراتُ.. برأسِ الديدبانْ!

بعضهم يبكي.. وبعضٌ سائلٌ؟

كم سؤالٍ.. ماأجاب الفاعلانْ!

كيف يأتي الطفلُ.. دعنا نرهُ؟

كيف تنشقُّ.. له.. الخاصرتانْ!

.. أي دربٍ.. قد سلكنا.. قبلهُ؟

لوترى مالم تكونا تَخبرانْ!

.. أيّ أوجاعٍ رميناها.. بنا!

أي عذرٍ!.. أبداً... لا تعذرانْ!

..هكذا جئنا.. وتبكي أمّنا؟

ونراكم.. بعد هذا.. تضحكانْ!

صفعة.. أو طعنة في أضلعي

أيها الراوي.. بما زانَ.. وشانْ؟

ربَّ يومٍ.. قد يقولون الذي

قالهُ "أحمد" ... دلاً وامتنان؟

شرعت توصي.. فهل أبكي لها؟

ربَّ موصٍ عاشَ.. والموصى استحانْ!

.. بلغوا أمي سلامي.. إنني

متُّ عنها.. ما تلاقي الغائبان!

.. لن تراني.. لن أراها.. بعدها

لو بداها الآنَ.. نحوي.. تومئانْ!

.. ما سمعتِ الصوتَ.. يهمي في الدّجى

لم تكن عيناكِ.. عني.. تهجعانْ!

.. ليس لى عندكِ.. إلا رغبة

أن تقي الأطفال.. من بعدي.. الغوانْ!

.. متُ فيهم.. وأنا أسعى لهمْ

كلّ جانٍ عادٍ.. إلا (القارظان)!

ما جرى؟.. قولي بما يجري لها؟

ما أرى كفيك.. خيراً.. تسديانْ!

.. (معك الرحمنُ.. زيدي طلقة)

قلتُ عدنا: طلقة.. أو طلقتانْ!

أيها الرامي... تغشّاك العدا

فارم.. أو يُطوى عليكَ الصّحْصَحانْ!

.. كيف أرمي... ما تبقّتْ طلقة

فسلاحي والعصا.. يستويان!

(منشمٍ).. قبلك.. دقت عطرها!

أين مني الآن.. ذاك (الساعيان)؟

أيها الراوي... وماذا قد جرى؟

راحتِ الطيرُ يساراً.. أم يمان؟

ما دهاني.. إن حولي ضجة؟

وجناحانِ.. بقربي.. يخفقانْ؟

أنت منْ؟.. أو ذاكَ.. مَن ذاك الذي؟

بإزائي أو أمامي.. يهمسانْ!

هل أرى.. أو لا أرى.. أو هُما ؟

في غمام.. أو ظلالٍ .. هابطان

ملك آتٍ.. وثانٍ رائحٌ

وتناءٍ بين هذا.. أو تدانْ!

ذاك يبغي الروح.. من أوساطنا

(بلدُ المنشأ).. أوفى بالضمانْ!

روحُ بعض الأقرباءِ.. اعتبطتْ

ليلة مرت بها.. أو ليلتانْ!

أو تناءت فترةً.. في غيرنا

وابتلاها.. ما ابتلاها الحدثانْ!

ويرى هذا.. برأيٍ آخرٍ

أن تكون الروحُ حيثُ.. الوضعُ.. كان!

..(فلتغيّر.. ولنحوّل.. ولندَع

شرقَهم في غربِهم.. يسريانْ!

.. (ربما.. من جِدّة راقت بهمْ؟

فتوقوا.. بالأقلّ.. الغثيان!)

..(يا أخي!.. كم حقبة مرت بنا؟

ألفُ ألفٍ.. مئة.. أو مئتان؟

..(ومزاجُ الناسِ.. أعصى ما نرى

فكأنا ما لنا.. فيهم.. يدانْ!

..(قد حكمنا الأرضَ.. والجوّ معاً

بنهارٍ.. أو بليلٍ.. يعقبانْ!

..(وأبحنا السيلَ.. والريح بها

بأيرانِ النخلَ.. أو يقتلعانْ!

" وجعلنا " الطير صافاتٍ .." لها

ما لأخرى .. في بحارٍ.. يسرْيانْ!

.. " غير هذا " النوع " .. ما أعيا بهِ

ساخطاً فينا.. وإنا ساخطانْ!

..(يدعي العقل. ولا يرضى بهِ

ذاكَ.. أو هذا.. به.. مختلفانْ!

..(لو حللنا مشكلاً.. في يومهِ

عاودتهُ.. في غدٍ.. مشكلتانْ!

..(حاجة.. في نفسهم.. ماتنقضي:

"بطعامٍ.. أو شرابٍ.. يُسحرانْ)!

..(لا تقلْ: بدعة جئت بهمْ

ذاك ماخلَف.. هذاك.. وذانْ!

"مركبُ الشمس".. وفرعونَ على

ملك مصرٍ.. يزدهيهِ الهرمانْ!

.. صرَح "هامان"... بأعلى ما اقتضى

آخذاً.. كل سماءٍ.. بعنانْ!

..ناشداً فيها إلهٌ ثاوياً

دونه.. أو من لدنهْ.. الثقلانْ!

.."ورياضٌ علّقت.. في بابلٍ

بلبلٌ يشدو بها.. أو كروانْ!

.."سوّروا الصينَ.. على أبعادها

كلّ ما في الصينِ.. بالسورِ.. يُصانْ!

.."قصرُ غمدانٍ.. بأحلامِ الصِّبا

ذاكَ.. أو يعلو.. عليهِ.. رغدانْ!

.."وبساطٌ.. برياحٍ.. طائراً

مغربٌ.. أو مشرقٌ.. يقتربانْ!

.."عربيٌ.. في سماءٍ.. عارجاً

"مكة والقدسُ.. فيهِ.. قبلتانْ!

.."حضر الربُّ. عليهِ بردَهْ

وتلقّى "الفرضَ".. سمعا وعيانْ!

.."وحديثاً.. بفضاءٍ.. طوّفوا

نزلوا فيهِ بخانٍ.. أو بحان؟

.."يسألون"العلم"..فيه ..خبراً

ولدينا العلمُ في كُلِّ كِيَانْ

.."زحلٌ.. والمشتري.. أو مارسٌ

قارةٌ.. ثالثةٌ.. أو قارتانْ؟

.."جعلوا أسماءها... في أرضهم

حملٌ.. أو برجُ ثورٍ.. داجنانْ!

.."برج حوتٍ.. برج دلوٍ يستقي

برج قوسٍ.. عقرب أو سرطانْ!

.."كلها.. كانت.. بخلقٍ.. قبلهمْ

يومُ بؤسٍ.. أو نعيمٍ.. يخلقانْ!

.. "أمةٌ تمضي.. وأخرى إثرها

تأكلُ الخبزَ.. وتطهو لحم ضأنْ!

"ولهم فيها.. كما في أرضكمْ

مشمشٌ.. أو عنبٌ.. أو برتقانْ!

.."ألف دهرٍ.. ألف ألفٍ.. أمة

تلو أخرى.. ما تلاقت أمّتانْ!

.."أفسدوا فيها.. فأضحت بلقعاً

مثلما الآنَ.. يُرى بالأمرِ كانْ!

.."أضرمتِ ناراً.. ونورٌ بعضها

تلكَ.. أو هذا بها.. لا يخمدانْ!

.."بعضهم جسمٌ... وبعضٌ أنفسٌ

بعضهم.. في بعضهم.. يضطرمانْ!

.."وصخورٌ جُمّعت.. أو فرّقتْ

في سفوحٍ.. أو بأعلى الضهيانْ!

.."وترابٌ.. فحّمت ذراتهْ

لم يعدْ ينبتُ فيهِ القيقبانْ!

.."وسرابٌ كظلالٍ.. ربما

يتراءى.. باخضرار الطحلبانْ!

.."وانتفى الوقتُ.. على أرجائها

لا بليلٍ.. أو نهارٍ.. يولجانْ!

.."هكذا.. أضحت فضاءً.. ما لهْ

جهةٌ معروفةٌ.. أو جهتانْ!

.."فعلامَ البحثُ.. في آثارهمْ؟

لا "قفا نبكِ" حبيباً ومغانْ!

.."ذاك فوقٌ.. ثم فوقٌ.. فوقهْ

أيُّ فوقٍ.. فوق فوقٍ.. يدركانْ؟

.."فإذا كذبتمونا.. فاصعدوا

واصعدوا.. ثم اصعدوا.. لا ترجمانْ!

.."ماتبقى عامراً.. فيها.. لكمْ

غير هذي الأرض.. رهنَ الإمتحانْ!

.."سبقت فيها عصورٌ خمسة

عمروها.. بعضهم.. جنٌ.. وجانْ!

.."فسقوا فيها.. ولكن لم تَبِدْ

إنما بيدوا.. وأجلي الشيصبانْ!

.."هذه الأرض.. كما قد أوجدتْ

وستبقى.. ماتوالى النيّرانْ!

.."ساعةٌ.. مهما عدا رقاصُها

باثنتي عشرةْ.. ضدَّ الزملانْ!

.."عُلِّمَ الأسماءَ.. فيها.. آدمٌ

وأبى إبليسُ.. جهلاً وافتتانْ!

.."طينةٌ مجبولةٌ.. لكنما

ذرّ فيها.. أو عليها.. عنصرانْ!

.."ربما.. في واحدٍ أو آخرٍ؟

ذاك.. أو هذا.. بهِ.. يصطرعانْ!

.."مسرحٌ.. إن تختلفْ أخشابهُ

فالختلافُ بنقوشٍ.. أو دهانْ!

.."وروايات".. طوالٌ مرةً

أو قصارٌ.. تحتوي نفسَ المعانْ!

.."تسمعُ الأسماءَ: زيدٌ مرةً

أو بعمروٍ.. أو بدعدٍ.. أو رزانْ!

.."سُجنوا.. في هذه الدنيا.. كما

سُجنت فيهمْ.. فلا منّ لعانْ!

.."حُكموا بالشغل فيها.. أبداً

هادمٌ هذا.. وفيها ذاك بانْ!

.."قولهم فيها: حديثٌ سائرٌ

كامرىءٍ ضلت لهُ.. يوماً.. أتانْ!

.."راح فيها ناشداً... مستقصياً

لاهثاً.. تنهارُ.. فيهِ.. الركبتانْ!

.."صاحَ.. لما أن رآها.. ذاهلاً:

"إنني ربكَ... يا ربَّ المثانْ!"

.. بعضهم.. في بعضهم.. قد زندوا

بجوارٍ.. أو بقربى.. او قرانْ!

.."بائتلافٍ.. باختلافٍ.. رددوا

أي خمرٍ لم تكنْ.. بنتَ الدنانْ!

.."كيف أن نأتي بروحٍ... من هنا؟

فإذا عادوا.. أصيبت بالوَطانْ!"

.."يا أخي!.. ما قلتَ حقاً.. إنما

شرقهم.. في غربهم.. متصلانْ!"

قلت: هاتا أيّ روحٍ.. قبلما

روحَ زوجي.. نسوانا.. تأخذان!

عجباً!.. لم تكُ... فيهِ.. روحُهُ؟

فلماذا.. تلكَ أخرى.. تُبدلانْ!

روحُهُ.. فيهِ.. ابتداءً.. مثلما.. النْـ

ـنار في الزّندِ.. ونحنُ القادحان؟

فانتحى الأولُ نحوي.. قائلاً:

.."إن يكنْ هذا.. لربحَ الملكانْ!

.."تلك نفسٌ.. تتغذى حيةً

وبها عظمٌ.. ولحمٌ.. ينموانْ!

.."لا تطيقُ الروحُ سجناً.. مظلما

أو دماً تمتصُّ.. لا محض اللبانْ!

..لم تكنْ كالخلدِ.. من تحتِ الثرى

مستحثا.. يمخر الأرض الهجانْ!

.. "لا يرى النورَ.. ولا يقوى له

تلكمُ.. نفسٌ بأرحامِ العوانْ!

إنما للروح .. شأن آخر

..صحَّ.. أو أخطأ فيهِ القائلانْ؟

..حرةٌ... لكنها مسؤولة

سرُّ ربٍ.. كشفهُ لا يستهانْ!

.. خلقت خالدةً.. لا تُحتوى

أو تُرى.. بين عيونٍ وآذانْ!"

قلتُ في نفسي؟.. ونفسي ألهمتْ؟

أم عليها الشكُّ.. في الأمرينِ.. رانْ؟

..هي لونٌ.. لم يداخل جسمهُ

إنما يعرفُ.. ما فيهِ بيانْ؟

..ذاكَ.. أن اللونَ.. لم يُملأ بهِ

بإناءٍ.. أو لهُ شيءٌ وزانْ؟

.. أوكمرآةٍ.. تحادينا بها

فعكسناها.. بذاكَ الومضانْ؟

.." كُلفت فينا.. فيسمو بعضنا

أو بها ذاك.. وهذا.. يسفلانْ؟"

قال: دعنا!.. نحنُ لا نعلمها

إنما نحنُ.. عليها.. قيِّمانْ!

..مات عنها ذاكَ.. أو هذا بها

راحَ يحيا.. ثم ثانٍ.. ثم ثانْ!"

قلتُ: روحٌ عمرت.. في غيرهِ؟

بين حب مرةً.. أو شنآنْ!"

قالَ: ".. هذا ما عهدنا قطهُ

روحُ "ليلى".. أصبحت روح "جهانْ"!

..لم تسلَمْ.. من جديدٍ.. لامرىءٍ

أي روحٍ.. نحنُ.. فيها.. مولجانْ!

هذه أرواحكمْ.. عبر المدى

ماء بحرٍ.. ماعراهُ نقصانْ!

..إن سرى في الغيمِ.. أو فاضت بهِ

أنهرٌ.. أو أفرزتهُ كليتانْ!

..أبداً.. خالدةً.. لم تحتبسْ

ما عليها.. أو لها.. فيه ثدانْ!

..كيفما راحت.. وجاءت.. أيما

عملتِ.. نحنُ.. عليها.. شاهدانْ!

.. أبداً ماجدٌ فيها.. لاحقاً

ماتدانى.. أوتناءى.. الجوهرانْ

.. "أبداً... لا روحَ تفنى عندنا

نحنُ في تحويلها.. منشغلانْ!"...

واستهلّت صرخةً... منغومة

بوحَ "عودٍ".. أو تراجيعَ أغانْ!

تسكتُ الأمّ.. إذا الطفل ضغا!

أتلاشت.. أم تراها.. بأمانْ؟

"إنها "شيرا"!.. فبشراكم بها!" (3)

ونجاةُ الأم... أولى بالتهانْ!

وانحنى "سيزيفُ".. منهوكَ القوى

لم تعد كفاهُ.. جهداً.. تبذلانْ!

جثمت "صخرته"... حيثُ ارتضى

أيّ شيءٍ.. بعد هذا.. تدفعانْ؟

كيف يبقى.. وادعاً.. من حولها؟

وشروقٌ.. أو غروبٌ.. دائبانْ!

يتملى.. أو يقلّي زيقهُ

لم تعد.. فيه.. اللتيّا واللتانْ!

دحرجَ الصخرةَ.. مشبوبَ القوى

واستمرّا.. نازلاً.. أو يصعدانْ؟

كالمجانين... أقيمت حولهمْ

دون أن يدروا.. لماذا؟.. بركتانْ!

ودُعوا أن يملأوا.. من هذهِ

هذهِ.. والماءُ.. فيها.. قسمتانْ!

فالتووا فيها.. ولكن ماؤها

راجعٌ فيها.. فما تمتلئان!

يا ابنتي!.. أكملتِ.. فينا.. سيرةَ

آخرِ العنقودِ.. في أقصى مكانْ!

فليكنْ.. فينا.. اسمها "عتابةٌ"

بين أنطاكيةٍ.. أو عسقلانْ!

كلُّ طفلٍ.. قبلها.. في بلدةٍ

ما توالي.. في مكانٍ.. أخوانْ!

قطعٌ كالطيرِ.. ما عشّاً لها

فوق غصنٍ.. كررته سنتانْ!

كم رمينا.. بكِ.. إسقاطاً فما

كان هذا.. لولا "المانعُ".. كانْ!

ربما.. في الأمر شيءٌ آخرٌ؟

أنتِ.. والأيام.. ماذا.. تخبئان!

دربٌ.. ما دُرنا.. بأدنى موطنٍ

سيرَ ليلٍ.. أو نهارٍ.. يطويانْ!

"يونسٌ".. في جوفِ حوتٍ.. طافها

وبكِ.. الأجواءُ طافت.. طائرتانْ!

إن يكنْ.. شيئاً رأى.. في بحرها؟

أيُّ شيءٍ.. لكِ.. في الأجواءِ.. بانْ؟

غاضباً.. لاقى جزاءً لازباً

نقمةً.. جاءت بنا.. أو نعمتانْ؟

قد أتينا بكِ.. روحاً خلطة

من نواقيسَ.. وبعضٌ من آذانْ!

حلماً.. من شهرزادٍ.. شارداً

وقصيداً.. من أغاني "أسمهانْ"!

"يا ندامى الراح.. من كأسِ الهوى..

جفت الكأسُ.. وراحَ الساقيانْ!

"ليت للبراق عيناً.. فترى"

ما وراءَ البرقِ.. يخفي الأفقانْ؟

وعتابا... من روابي ضيعةٍ

يتغنّاها.. ارتجالاً راعيانْ!

حملةً.. من خولةٍ.. رأد الضحى

تضبحُ الخيلُ.. وتهتزُّ اللدانْ!

من خلاخيل زنوبيّا... رنّةٌ

تدمرٌ فيها... وروما.. ترجفانْ

قامةٌ.. قرّت بأنطاكيّة

لمعةَ السيفِ.. بكفّ التيحانْ!

وجراحاً.. أبداً.. لم تندملْ

بفلسطينٍ.. وهامِ الجولانْ!

ودماءً.. فوق عمانٍ.. همتْ

ما رأى.. أوجعَ منها.. المشرقانْ!

سيظلُّ الفجرُ.. محمراً.. بها

أو تلاقى.. بابن شينٍ.. طعنتانْ!

أو تراهُ الأرضُ.. مشحوطاً.. بها

كبَّ منهُ.. بالرغام.. المنخرانْ!

رغم هذا.. يا ابنتي.. لما نزلْ

غرةً يختال.. فيها.. المفرقانْ!

رغم هذا.. بعضه.. أو كلّهُ

لم يزلْ يخضرُّ.. فينا.. السنديانْ!

ارضنا.. ما شرّقت.. او غرّبتْ

دمنا والروحُ.. فيها.. ساكنانْ!

قد ولدناكِ.. هنا.. منذورة

بمناةَ.. اللاتِ والعزى.. المدانْ!

قسماً!.. إن لم تعودي وحدةً

طنجةٌ.. او بصرةٌ.. تعتنقانْ!

لم تكن احلامُ جيلي.. خققت

وتولى الأمنياتِ.. الضيعانْ؟

وعلى القبر.. ستبقى هامةٌ

تسألُ السقيا.. بأجيالِ المظانْ؟

وأخيراً.. كان يا ما.. كان في

ذاك.. أو لا شك.. في هذا الزمان!

كلهُ كانَ.. على علاتهِ

أصمعيٌّ.. أو رواةُ المرزبانْ:

"كان.. يا ما كان.. في هذا الزمانْ"!

الجزائر / سيدي بلعباس. كانون الأول 1970

هوامش:

من: ديوان سيدي بلعباس /1970–1974/

(1) آني: صديقة أحد الزملاء في وهران.

(2) شيخ حمدان: مزار الضيعة.

(3) شيرا: تسمية تعرف بها البنات في الجزائر الشقيقة.

ملحوظة:

1– كثيراً ما استعمل "أو" في مكان "و" العطف، تخفيفاً للفظ.

2– علامة التعجب "!" في آخر كل سطر، قد لا تعني كلها التعجب.

□□□

"الباب الموارب"

قصة: إبراهيم الخليل

-1-

أول الكلام...

قال الكاتب:

– هذه اللغة مجنونة فلأتركها.

قالت اللغة:

– هذه الرجل خبّلته الأوهام.

قال الكاتب:

– يجب أن آتي بجديد، بحكاية.

قالت اللغة:

– لن أتخلى عنه أو أخونه.

قال الكاتب:

– سأبدأ حكايتي بامرأة جميلة، ونزقة، لها عينان صغيرتان ذهبيتان، وفم ناعم، تحب القراءة والتدخين، والاستماع إلى الموسيقا، امرأة تشرب قهوتها الصباحية في السرير، وتكتب رسائل غامضة إلى رجل مجهول في دفتر أزرق لا يطلع عليه أحد، امرأة وحيدة يمتصها عفن المكان، والانتظار، وتحاصرها الأسئلة وعيون الجيران، ونظرات الرجال الجائعة فلا تهتم بكل ذلك، ويوم أذاعت محطات الأخبار والصحف العالمية مقتل الحسين في أدغال بوليفيا، شربت كثيراً من القهوة ودخنت كمية كبيرة من السكائر، وظلت تكتب طوال الليل في دفترها الأزرق.

وفي الصباح استيقظت، دخلت الحمام، وظلت تحت "الدوش" زمناً ليس يسيراً تتفقد كل قطعة من جسدها، النهد، والأكتاف، والشعر والشفاه، ثم خرجتْ تتلجلج كليرة الفضّة الجديدة، وبعد أن أخذت قهوتها الصباحية، جلست في السرير، تشرب وتدخن، وتتأمل طويلاً ما أمامها، اللوحات المائية على الجدران، ولون الأغطية، والدهان، وقصاصات الورق ثم شرعت تكتب رسالة إلى مخزن للزهور، ليرسلوا باقة إلى قبرها في اليوم التالي، كما أوصت بإرسال عامل شاب لكي ينظف المكان من أعقاب السكائر، وبقع القهوة والشاي، وفضلات الطعام والقطط، ثم تعرّت من كل ثيابها، ودهنت جسدها بزيت عطري، فبدأ يلمع في الغرفة كنار مجوسية مقدسة، تعب السادن في العناية بها، فألقمها أروع ما عنده، ثم انحنى يصلي لها ضارعاً.

ثم مدّت أصابعها الرشيقة تفتح المذياع على محطة مجهولة، فصدحت موسيقا حزينة وتعالت تراتيل كنسية شهيدة، فازداد المشهد احتفالية وجدّية، فمدّت عنقها الأملود وكأنها بانتظار خنجر معقوف يجزّه بلمح البصر فتندفع الدماء نافورة حمراء من الضوء والياقوت.

وبعدها، فركت نهديها بورق الريحان، فعبقت رائحة غامضة كانت مزيجاً من احتراق وعطر وعرق، ثم تحدثت طويلاً في الهاتف المعطّل منذ سنوات، وكان الصوت يأتيها ضعيفاً ومتعباً، فتصغي بشغف ولذّة مائعة وتكرّر الكلمات وكأنها تمضغها بعد قدح من الكونياك الأرمني الفاخر.

وحملت زجاجة السمّ مثل ملكة خسرت كل حروبها، وبكل أناة وكبرياء أفرغته في فمها، ثم أغفت في سريرها باسمة، تحلم بصباح ماطر يغسل السطوح والنوافذ والأرصفة، وقد تركت إلى جانبها فنجان القهوة وعلبة الدخان الفارغة، ورسالة لا تبرّىء هولاكو فيها من دمها.

قالت المرأة:

– هذه المخلوقة لا تشبهني.

قال الكاتب:

– هذه المرأة نزقة.

قالت اللغة:

– ألم أقل لكم، الكاتب لا يخون الكتابة؟.

قال الكاتب:

– أمّا الرجل، ولابدّ من الرجل –فيجب أن يكون كهلاً، له قامة هشّة من الحوّار، وصوت عميق أجش، يحب القطط والكلاب ويكره سيرة النسوان، قد طلّق حديثاً، فهو بلا مستقبل لامع، أو طموحات كبيرة، يعيش على دخل متواضع يأتيه من بيع الحشائش البرية لدكاكين، بعد أن فقد حقّه في الراتب التقاعدي، وهو لا ينتظر مفاجأة، أو يعدّ لمفاجأة، لكنه يحب أن يطلق على حيواناته أسماء غريبة مثل: الكابوس، والضفدع، ويا ريت زماني، وبوكاسا، والعقيد، والمنقلب، والحكيم، لكن مثل هذا الرجل الصموت، قليل الكلام سيكون ورطة للكاتب، فكيف أصنع له نهاية مشرّفة ، أو موتاً لائقاً بالحكاية ؟ كيف أصنع له الحلم والثقة وهو الذي أعلن حربه منذ زمن بعيد على الناس؟!

وقال الرجل:

– أنا لا أحب الكتّاب، فهم سفاحون يقتلون بطريقة متقنة وغامضة، لقد قتل المرأة قبل قليل ولم يترك لها فرصة الدفاع عن نفسها أو التراجع عن قرارها، لو اقترب من حيواناتي سأطلق عليه النار.

وقال الكاتب:

– الشخصيات المهمّشة متعبة.

وقال الرجل:

– سأشتري كلباً سلوقياً وأسميه "الكاتب".

وقال الكاتب:

– لابدّ من الحكاية، من مكان ونهر وأشجار وحروب كبيرة أو صغيرة، لابدّ من رجل وامرأة، وإلاّ لمن تقول المرأة: أحبكَ؟! ولمن يقول الرجل : أحبك؟.

قالت: الحكاية:

– لابدّ من قصة حب.

-2-

مرثية لحمار الوحش

كان قلباً مفتوحاً لكل الشهوات والنسوة الأناثى الباحثات عن لحظات مسروقة، وللّغة بكل أبهتها وزينتها الملكية، وأجراس حشودها الرعوية، وهي تصنع عسلها المسكر من دم الزهر الغضّ بأناقة وإدمان.

ولم يكن زماناً للرتابة والتعقل والحصافة.

لم يكن وقتاً للأعمال الحاسمة، أو المسرات الجليلة، ولم يكن وقتاً عابثاً للفصول، أو الضحك الصافي يرنّ في الصدر رنين الفضّة على الرخام البارد، أو يبهج كالفاغيه لا تضنّ بعطر على العاشقين في مساءات الحضرة والتطهر.

لم يكن وقتاً من البدد النثير، أو المعدن الواثق، أو النبض المعافى يخدش زائدة الدفق الآسر، ويرتل مع سلطان العاشقين نشيده الأبد، يحدو الأرواح وهو ثمل، يتدرّخ وهو يوقد البخور وينقر على الدفّ، يستحضر ما فاته من الزمن، زمن الغفوة الذهبية، حيث لا براح ولا راح.

كان في الرؤيا "أيلاً" وفي الهيام رجلاً يصنع من أكوابه وردة وفي وضوء الدم عاشقاً مصلوباً وفي الختام بداية الحكاية وقطعة من آرابيسكها الصدفي المكفّت بخشب الجوز.

لم يكن وقتاً من الوقت، أو تأريخاً محكيّاً، أو كتاباً مدوّناً على عظام البلشون الأبيض لأيام النهر وموازين الموت والناس ولم يكن فرساً في سباق الأفراس الجميلة بين الفرات والصحراء.

لم يكن تيتلاً أو ما يشبهه، يقلق هدوء الكراكي بقرونه الشجرية حين يخزّ صدر الأفق الغافي، يرسم كما الغجري وشماً من أسماك وجراح وعيون وسلاحف تقي من شرّ الحاسدين. كما لم يكن حرملاً تشتله أصابع الريح بين سلماس الحماد وخذراف البوادي حيث لا ابتداء ولا انتهاء إنما بدء البدء ونهاية النهاية.

كان نهباً أو ما يشبه النهب.

قلباً من الغبار الذهبي، أو ما يشبه الغبار الناهض نحو تعب وقيظ تتضور منه طيور الله الهائمة وسط عرق ولهاث وحجارة طالما غسلتها دموع العابدين.

كان عصفوراً على أشجار التوت والعلّيق، أو ما يشبه العصفور ينقر زهرة بين غصنين. زهرة بين ساقين أدماهما غروب عابر خانتا الله وصفيّن وانحازتا إلى الثعالب، كانت امرأة من عصب ولحم اغتصبها معاوية على سرير الفرات، فتاهت تبحث عن بكارتها المفقودة في بادية الشام.

كانت مرثية بليغة لحمار الوحش، بلغة الفكر البرّي حيث يتألّق الحجر الصافي كالضحكة في الماء البارد.

***

قال الكاتب:

– تلك مرثية اللغة لا حمار الوحش.

قالت اللغة: لا تبالغ فإن نصّك مفضوح.

ردّ الكاتب:

– هذه اللغة خائنة وهرمة فقدت بكارتها الأولى.

قالت اللغة:

– كان عالياً هذا الدمع اليسّاقط مثل ندى الله في كلماته، يطفر طاغياً مستبيحاً خدّاً من الجوري تخدشه آهة العاشق، وترسم فيه حروفاً هبّة النسيم الناعس، ويلهم فقه الموبقات الفاضلة، ويعلن: هذه البساتين رمّان، كل رمّانة بمملكة، وكل حبّة منها جمرة من النار تأنقت بورد الخشخاش، وزهت، تجر وراءها موكباً نحو ثلّج الروح لإذابته.

قال الكاتب:

– هذا هذيان.

قالت اللغة:

– كان تالعاً هذا الجيد الناصع، مرمراً لكتابات، حروفها من نار ودم عن الفسق الحلال والغواية الهادية لغايات محرّمة على العوام، وكانت عينين من الأقحوان تدوران في وجه من العسل الصافي والسمسم يأوي غليها القطا العطاش فيقع في أشراكها، حيث لا خلاص.

قال الكاتب:

– هذه لغة اللغة ومعنى المعنى.

قالت اللغة:

- هذا ظل الروح.

قال الكاتب:

- أيّها الإله الحجري احرس هذه الساحرة الصغيرة.

•••

- تراكمات:

قال الماضي:

- ومن أعجب ما رأيت شحاذان أعميان على جسر بغداد، أعميان هذا يتسول باسم علي بن أبي طالب، وهذا يتسول باسم معاوية بن أبي سفيان، والناس في زحام وشقاق وخصام، هذا يدفع وهذا يدفع، وفي الليل -ولا ليل للعميان- يقتسم الشحاذان الحصيلة، وهما يضحكان، فلا تطلق النار على جياد الأمس الهرمة أيها الرجل الغريب.

وقال الحاضر:

- الحزن صديقي، فأعنّي يا الله على أحزاني.

وقال المستقبل:

- رجل يصنع من أكوابه وردة حمراء، ليصلي ركعتين في العشق وضوءهما الدم.

وقال الخوف:

- باسمي يفتتح النشيد الأممي اليوم.

وقال الحاسد:

- لمَ كل هذه الشبهات؟!

واشتعلت سروة القلب الرمحية بحروف من نار ،فرّت اليمامات وطيور الزعرور، والفراشات، ورفّ زهر الرمان غيمة من البهار واللهب والعذابات، وحين اتجه الشواظ إلى سويداء القلب، انطلق الأيل يرسم بقرونه الشجرية صورة لأميرة الحرية في هذا الفضاء الواسع.

وقال القائل:

- معك وحدك سرّ دلمون فما حاجتك إلى الكلمات، والتأويلات قل: آهٍ.. وترنّم:

لا تقل خرج آدم من أجل تفاحة

أيها الفضّاح..

وباع جنته من أجل امرأة

فالدود في التفاح

قال وقال وقال وكان عاجزاً تحت شمس إبليس، والعاجز لا يؤاخذ، يبكي على صدر حبيبة تخونه كل يوم، وهو يدرك تماماً بأنّها تخونه، ولا مفرّ.

قال الكاتب:

- من أين أبدأ الحكاية، من اللغة أم من اللغو؟

قالت اللغة:

- ابدأ من حيث شئت ولكن سمّ الأشياء بأسمائها الحقيقية؟!

ولا تلعب لعبه الاستعارات والمجاز ... قل:

- هذه فراشة لا عنكبوت

هذا جزار لا قديس

هذه محبة لا كراهية

هذا عدو لا حليف

هذا دم لا ماء

هذا وطن لا مقهى

وقل..:

- هذه القدس لا أورشليم.

هذا المسجد الأموي لا البنتاجون

هذه مقاومة لا إرهاب

هذا ياسر عرفات لا صلاح الدين

هذه هزيمة لا نصر.

وقل:

- هذا تمييع لا تطبيع..

• • •

-3-

إيضاحات للهذيان

- قالت الرؤيا:

- أيل يطلع من وراء رجم حجري، يضرب بأظلافه جلد الأرض القاسي، ويمزق رداء الهواء الرقيق عن عصافير وغبار وصخب، ويمضي فتياً جسوراً، يبحث عن شجر وغابة فلا يجد أمامه غير الفراغ الخاوي والحماد الذي يستعرض عريه القبيح تحت سماء من الفيروز الباهت، فتميل قرونه حتى تقارب الأرض بحثاً عن رائحة ما، تسكن الحجر وتمنح ظلّها للنجوم. أيل وحيد ونكور يبحث عن أنثاه، فأين مضت؟! من ذا الذي أطلق في أثر القطيع كلابه الشرسة؟! أيل، روح شاردة، خنجر لفراغ البوادي، مخمل لجسد الليل النقي يزين وحدته الوحيدة.

- قال الهيام:

- رجل يصنع من أكوابه وردة، يعمل على تربيع الدائرة مرّة، ومرة يقول الدائرة مثلثة، رجل يسكب في كل كوب حسوة من الشراب، ويبدأ طقوسه وشعائره، بادئاً بالأحمر المزّ فالأخضر النعناع، فالأبيض الدره، فالأزرق الحاد، فتشتعل حرائق باشتعال الألوان وتتداخل المرئيات في جنة إبليس، وينده صوت بغوم أغنّ، يا جنيد.. صوت أنثى، غائم ودافىء من قرنفل وهيل وزعتر بري خضل الأوراق، شهّاء البحّة، هذه وردة الصاحب أم وردة الأكواب؟! وتطل صورة رجل على الصليب، رجل فرح يقيم وضوءه الدامي في أعراس الصلب، والحجارة والخناجر تنوشه، وهو يبتسم أمام وجوه العوّام الحاقدة ويردّد كمن يلعب بالنجوم:

- هذا اللحم العدم لكم خذوه، جرّدوني منه وكلوه قبل أن ينتن ويأكله الدود.

ترميه الأيدي الحاقدة، ترميه العيون الحاقدة، يرميه الجهل والسلطة والغرائز الفائرة، ومع ذلك لا يبالي، يحدق في السماء البعيدة، ويتنهد: آه.. ويتابع صلاته الأخيرة، كان عالياً، اللحم يأكله من جسده الخشب والمسامير. ثم جاءت الوردة، وردة الصاحب الذي رماه بها في غفلة من العيون، ثم انسل كاللص، فصاح بألم وحزن:

- آخ.. قتلتني الوردة.

صوت ينادي:

- يا جنيد..

يلتفت، كان الأيل، والمرأة يغيبان وراء الأفق، ولم يبق في وردة الأكواب سوى الأحمر المزّ الذي تحوّل مالحاً كالدم، فمن ذرّ الملح على الجروح؟ من أسلم المدن بعدها لغزاة المغول والتتر؟!

قال وضوء الدم:

- من خلف أحد البيوت خرج الرجل، يرفع طرف جلبابه الأبيض النظيف بيد، وباليد الأخرى حمل إبريق الوضوء النحاسي الأصفر، وعلى رأسه الأشيب استقرت طاقية بيضاء

- يا حبيبي وحبيب الكل يا بهاء البهاء.

قال ثم ترنم بنشوة لا يعرفها إلا من عاشر التكايا والخوانق والزوايا عمراً طويلاً:

توهمتها في كاسها فكانما	**توهمت شيئا ليس يدرك بالعقلِ**
وصفراء ابقى الدهر مكنون روحها	**وقد مات من مخبورها جوهر الكل**
فما يرتقي التكييف منها إلى مدى	**تحد إلا ومن قبله قبل**

ورفّ جناح من البهاء والنور يصل ما بين سرّة الأرض وقبّة السماء الصافية، وتهادى قطيع من البقر الوحشي يرعى في مروج خضراء عشباً، وردّد من جديد:

- هذا الزغب الذهبي في فخذيها، لم خلقته يا حبيب الروح؟ لمَ تعذبني به؟!

وتفوح من آثار قدميه رائحة المسك والزعفران، ويرتّق البياض كل شيء، وتخرج من وراء التلة عارية كعشتار تحمل جرتها، وتمضي باتجاه النبع، تمضي وردة الليل، ونهداها يشمخان باتجاه السماء وكفلها كفل مهرة، وعيناها وردتان من شقائق النعمان، وكفاها من مرمر، ويزداد الجلباب الأبيض بياضاً، ومن الحجر تندّ تلك اللغة التي لا يفهمها سوى قلة من البشر، وينادي:

- يا حبيبي، أنت الهوى، وهذا القلب تفاحة نضجت، ومع النضج جاءت الغواية والدود، فمن لي غيرك؟ أصابعك التي صاغتها عصباً ودماً وناراً وزغباً ذهبياً، يا حبيبي خذني إلى صدرك، فصدرها شرك لي، ضمّني حتى أتوهم أنك أناً، وأنني أنت، أعطني صفاتك واسمك وخاتمك، وابعدها عني.

همس لنفسه، ورقت المشاعر، سالت كعذب الماء الصافي، تغسل درن القلب، وعليق الأسئلة الحائرة، وتترك الفرصة للبراعم كي تتفتح وتغسل أهدابها بنور الشمس، فتطل بعيونها الغضة من نافذة الروح، وكانت وردة الليل تمضي وساقاها عمودان من النور، وسرتها حُقّ للياسمين والفل، وشعرها يمتدّ من مفرق رأسها إلى أظافر قدميها.. فردّد:

- البهاء بهاؤك، والجمال جمالك، أعنّي حتى لا يخرب القلب، ويصل السوس إلى الروح، فأنا أدري أن لا صلاح للقلب الخربان، يا حبيبي أشم ريحك في كل مكان فذوّبني.

وفاح عطر الكلمات، فاح عطر التفاح والنارنج. وتداخلت الحقيقة بالعطر، كما القهوة والماء، وشعر الرجل بأنه خفيف وقادر على الارتفاع حتى يلمس سقف السماء بأصابعه.. أيها العليّ عليك النزول وعلينا المعراج.. وداهمه الخوف، والهيبة، وكانت وردة الليل تمضي تحمل جرّتها، وعنقها الأملود عنق ريم، وحين رفع الرجل الإبريق وتوجه إلى القبلة، ومدّ ذراعه فأحسّ بسائل كثيف وحار يغسله يغسلها، ويقطر منها، فصاح وهو ينظر إلى السائل:

- دم؟!

وأحست وردة الليل بشيء صلب وحار يخترق زهرتها فيتدفق الدم يغسل فخذيها ويروي الزغب الذهبي.. فسقطت الجرّة، تناثرت شظاياها في كل مكان، وظل الإبريق في يد الرجل معلقاً في الهواء.

-قال ذيل كشف الظنون:

- آلم.. كل حرف تفاحة، وكل تفاحة مملكة.

ن.. فنجان قهوة لحبيبتي التي عيناها من بابل ونهداها من سومر، وشعرها من جزيرة العرب.

حم.. حمامتان تهدلان على غصن أخضر.

ق.. هذا القلب كأس من الذهب والياقوت أشرب منه دمك المقدس يا طفلة الأنبياء.

هـ.. هذه النمنمات من أنامل ونعاس وأوراق الليمون.

س.. سنونوة عائدة إلى عشها في القلب.

ح.. حربة موجهة إلى واجهة الليل تنقش في جبهته جرحاً.

ج.. هذا الجسد من البرقوق والكمثرى، المعجون من ضباب وقلفل وحنّاء وبخور، متى يكون لي؟

ر.. رقراق الأسى الصافي.

ك.. الكآبة خلف الرقبة والسيف أمام العيون فأين المفر؟!

ت.. تحت الضحكة يختبئ البكاء كاللص.

- قال الختام:

- ذيّاك البريق يخاتل الهدب، يسطع ماسة صغيرة، والكحل الذائب في العينين وحشي، وسارة تغتسل، المرأة تغتسل من ظنون كاليقين، من يقين كالظنون ولا مكان للأيل، تهذي:

- من أسلم رأسك للذبح يا بن فاطمة؟! المدن الخائنة أم القلوب الخائنة؟!

ويصدح جسدها بألف لغة وكل لغة تبشر بجنة من تين وأعناب وخمر، ولا صوت سوى صوت الماء يختلط برائحة الأنثى والغار وجدران السيراميك والزغب الذهبي قصيدة معلقة تحت الإبط وفي باطن الفخذين وفوق الشفاه ويتكاثف أكثر في العانة، زغب يطلع من اللحم رفيقاً رقيقاً، والماء يتحول إلى بخار، ينعقد تاجاً فوق شعرها الأسود، فتتورد فوانيس بالشهوة، تنام مدن، وتحيا مدن.

- آهِ.. آهِ

وبدون سابق إنذار، يأتي النقر على خشب الباب، يأتي حيّياً، يوقظ الخلايا فتسطع شمس صغيرة في النهد الأيمن تكللها رغوة الغار والماء وخصلات من الشعر.. تهمس:

- من هناك؟!

- أنا.

- من أنت؟!

صوت يعبر البخار والماء ورغوة الصابون ورائحة الأنثى الزاهية كشجرة دفلى ريانة، صوت فيه ذكورة مختمرة وناضجة وفحولة صاهلة:

- ماذا تريد؟!

صمت يعقبه قرع ناعم على الخشب، وترتجف حمامتا الصدر، ويزهو لون الحناء.. ويعاود الصوت:

- افتحي..

- لن أفتح إلاّ إذا عرفتك؟

- أنا حسين.

وامتدت أصابع سارة إلى القفل فاستجاب لها، وواربت الباب بكتفها العاري، أحست بطعم الماء والخشب المبلول يتسلل إليها وجاءها العواء:

هذا العواء الصادر عن ذئب.

وهذا النهد ذئب.

وهذا الماء ذئب.

وهذه الرائحة ذئب

وهذه اللحظة ذئب

وهذا الذئب ذئب..

وهذه المرأة..

واندفع قطيع من الذئاب ينهش الجسد العاري، يمزقه بقسوة فيسيل الدم.. تعبق رائحة الدم وحين يغادر القطيع المكان لا يخلف وراءه سوى الدم والعظام والرائحة..

• • •

4- *الخواتيم*

- قالت الحكاية:
- كل الخواتيم كانت مأساويّة.

قال الكاتب:

- ماتت الحكايات.

وقام إلى المطبخ، أحضر مكنسة، وبدأ في تنظيف الغرفة من أعقاب السكائر، وقصاصات الورق، ثم مسح بقع القهوة والشاي، ولم يجد ما يزيّن به المكان سوى باقة من البنفسج الذابل أهدتها له آخر مرّة زارته، وجلس ينتظر امرأة جميلة ونزقة، تحب القراءة والتدخين وشرب قهوتها الصباحية في السرير، بينما ترك الباب موارباً.

❑❑❑

حكايا طائر السمرمر

قصص

المفتاح

قصة: غسان كامل ونوس

الباب موصدٌ منذ ما لا أعرف من سرمدية تناوب الضوء والظلام، في هذا الفضاء المقيّد. والمفتاح في جيبي، وأنا مرتهن لدبيب الوقت الذي يَسْلِسُ أحياناً حتى يدخلني إلى خدرٍ لذيذ. ويجلف أحياناً أخرى، فيتحول إلى سياط شوكية فيدخلني في جحيم من التوتر والقلق والاكتئاب. أفقد معها الإحساس أو الوعي. البابُ موصدٌ والمفتاح في جيبي. أستطيع أن أفتحه في أيّ وقتٍ أريد. لكن إلى الآن، لم أجد مبرراً كافياً لذلك..

وإذا كانت المبررات التي جعلتني أغلق الباب على نفسي وأركن إلى هذه الحالة التي تضيع بين الموت والحياة غير واضحة تماماً. كما أن قضية إغلاق الباب بحد ذاتها غير جليّة فهل أنا حقاً من قام بهذا؟! وهل لديّ ما يثبت ذلك؟! في لحظات التساؤل المضني هذه أقول: لا شك أن المفتاح الذي في جيبي دليلٌ لا يدحض على أن من قام بذلك هو أنا. لأسباب تعيدني إلى نفق السؤال المظلم من جديد.

وإذ أمد يدي لأتحسس جيوبي التي صارت ثقوباً كبيرة أو فجوات في ثوبي الذي يضج بكثرتها، أخرج إلى نتيجة سهلة التأويل؛ وهو أن المفتاح في جيب سترتي المعلقة على الحائط المقابل، والتي صار تمييزها عن الحائط أمراً شبه مستحيل في هذه الإنارة المتواضعة نهاراً والمعدومة ليلاً، لابد من التأكد من وجوده هناك حين أبرح مكاني هذا لأي سبب كان. لكن البحث عنه أمر ليس بذي بال، مادمت لم أعقد العزم بعد على فتح الباب. ولم أجد ما يبرر ذلك.!

لكن المشكلة ستنمو إذا لم يكن هناك في جيب السترة أو في أية جيب ثوب من أثوابي التي تحولت إلى أشياء تضاف إلى أشياء هذه الغرفة التي تنام أو تنتظر تحت ركام من الغبار القاتم.

وإذا لم يكن هناك في آخر تكهن مضطرمٍ لي فهو لابد مسروق، ولابد أن من سرقه أقفل الباب خلفه.

فالباب موصد والمفتاح ليس في جيبي، أو بالأصح، يمكن أن يكون كذلك، وهناك احتمال أن يحدث هذا، فأنا مسجونٌ إذاً، ولا قدرة لي على الخروج من هذا القبر الواسع.

أمعقولٌ هذا؟! من الذي فعل ذلك؟! ومتى؟! وكيف؟! وأين كنت أنا؟! وهل قابلت أحداً أو تخاصمت مع أحد؟!.

أنا لا أذكر أية مشكلة من هذا النوع، لا أعرف نداً لي؛ منذ البداية أنا سيّدٌ، لا أحد يستطيع المبارزة أو المباراة للحصول على حق السيادة. فأنا السيد الآمرُ الناهي. وكل ما عليها من أحياء لازالوا عاجزين عن التقاط عصا القيادة السحرية التي وُهِبْتُها وحدي. ولا شك أن من سيقوم بهذا الفعل سيكون من طينة أخرى، أو من مخلوقات أخرى لازال حضورها أو وجودها على مطيتنا هذه رهن التكهن والادّعاء والتشكيك..!

الباب موصدٌ منذ زمن لا أدري مداه. وقد تحول إلى جزء من حائط مغطّى بالإهمال والغبار، وضاعت الفواصل بينه وبين الجدار الذي ينتصب متعالياً في كل جانب من جوانب هذه الغرفة. حتى أن ملامح الباب امّحت وغابت ثقوبه ونتوءاته، وصار يلزم لفتحه عملية بحث مضن عن ثقب الباب، وعملية إزالة الغبار والصدأ عن مختلف تضاريسه.

ولكن ما الذي يدعونا إلى كل هذا التعب والعذاب؟! وما الفائدة من فتح الباب؟! وماذا يمكن أن يخبيء وراءه من مفاجآت؟!.

وما أدراني أن تكون المفاجآت سارة؟!

إن الزمن الذي مَرَّ يجعل من أية مفاجأة محتملة صدىً باهتاً لماضٍ مجهول، ونبوءةً بليدة لقادم غامض..

* * *

يخيّل إليّ أحياناً أن سلسلة من المفاتيح المتنوّعة الأشكال والأحجام تتهاوى أمامي. وأنني أعرفها. وأنها كانت بحوزتي في يوم من الأيام.

ولابد أنها لاتزال موجودة بين أغراضي القديمة المرميّة بفوضى في أرض الغرفة، والتي تضيع معالمها مع الأرضية والجدران.. أحاول أن أجربها واحداً واحداً، لكن الباب يستعصي، فأقذفها بعيداً في أيّ اتجاه، وأستغرب وجود مثل هذا العدد من المفاتيح معي، وما الغاية من تجميعها؟!

هل كنت حارساً على خزائن العرش؟! أو بوّاباً على مداخل قصور الملك؟! أم زائراً مفوّضاً للبيوت رغب أهلها أم لم يرغبوا، حضروا أم غابوا؟! أو قيّماً على أمور العباد، متدخلاً في شؤونهم، مسؤولاً عن رغباتهم، موكلاً في آمالهم وأمانيّهم، ومحدداً مقاماتهم؟

وما الذي أوصلني إلى هنا؟! وكيف دخلتُ في هذه البوتقة العفنة؟! هل هو الاطلاع الواسع والمعرفة العميقة لما يجري في السر والعلن؟! أم العجز عن الفهم والتفسير؟! أم الإفلاس من تحقيق الرغبات والأماني؟! أم الخوف من ملاحقة محتملة ممن دخلت إلى ممالكهم السرية؟! أو الذين وعدتهم وعلقوا آمالاً كبيرة على وعودي دفعني إلى أن أختبئ بين هذه الجدران؟! أم أن أحداً أغراني بمحاسن الوحدة، وأمان العزلة والانقطاع عن الحياة وثواب الانكفاء؟! فارتضيت الدخول إلى مخبئي المزمن؟! وأوصد الباب وآخذ المفتاح..

ولماذا أحس الآن بالضيق ؟! الآن فحسب أخشى أن الأمر غير مفهوم، والوضع غير آمن، وأن شيئاً يخصني يدور في مكان ما.. وأن قضيتي مدار بحث، وأني لن أستمر على هذا النحو إلى ما لا نهاية.

لا شك أن سبباً ما أيقظني. في رأسي أم في رؤوس الآخرين، في جواري أم في أماكن بعيدة. داخل هذه الغرفة أم خارجها..

لكن لازال الباب موصداً والمفتاح في جيبي أو في أحد جيوب ثيابي المشلوحة في ركنٍ ما.

يخيل إليّ أن هذا ما يجب أن يجعلني أطرد الخوف الذي بدأ يدب من كل الجهات. فمادام المفتاح لدي فما من أحد يمكنه فتح الباب الموصد بالصدأ والغبار زيادة على القفل والمفتاح، حتّى لو زاد القلق بازدياد الحركة في الخارج.

لكن الضجيج يتصاعد في رأسي الذي اصبح شديد الحساسية لاستقبال الأصوات. بل مكبراً لها؛ أم أنها هي إلى ازدياد واقتراب وتضخم؟! المفتاح في جيبي أو في رأسي أو في أي مكان.. لست متأكداً الآن من شيء ، والباب موصدٌ لا أدري إلى متى يمكن أن يبقى كذلك، وماذا ستكون النتيجة فيما لو فتح. هل سيفرج عني أم سيقضى عليّ؟!

هل سيزفونني زفة النصر ويرفعونني على الأكتاف عرفاناً بالتضحية والجميل؟! أم سأرمى أو أمزق أو أجر على الأرض؟!

هل سأسمع عبارات التكريم والاحترام والتقدير؟!

أم أن الشتائم والتهم والمساوئ ستلقى في وجهي وعلى مسامعي؟! هل سيوضع التاج على رأسي؟! أم سيدقّ عنقي؟

الحركة في ازدياد، الضجيج لم يعد محتملاً..

وأصوات معدنية في ثقب الباب!!!

• • •

□□□

نعسان وأشياء أخرى

قصّة رفعت عطفة

كلّما عدتُ إلى البلدة التي شهدت ولادتي وألتقي نعساناً ومطيعاً، اللذين ليس فيهما من النعاس والطاعة إلاّ الاسم، وأحمد أبو إبراهيم ومحمود وطفة وأخيه علي، تذكّرتُ شقاوة طفولتي التي تمتدُّ من البحث في الأعشاش عن العصافير الصغيرة وحتى سرقة البطيخ والجبسِ، ليس من الحقل وإنّما من الشاحنات التي تأتي به من السهول الشرقيّة وتجدُ ذاتها مضطرّةً لأن تسير بسرعة لا تتجاوز الكيلومتر في الساعة نظراً لشدّة انحدار الشارع الذي تتسلّقه، ولم يكن قد شُقَّ الطريق الجديد خارج المدينة بعد –صار قديماً والناس مازالُ تناديه بالجديد– وأتذكّرُ أيضاً كيف خرطونا في عملٍ سياسيٍّ، لم يكن لعمرنا، كنتُ واحداً من الذين قبضوا آنذاك على الأمور بجدّيّة من يعرفُ أنّه صغيرٌ ويعاملونه ككبير: كنتُ أحملُ بعضَ الأوراق التي يُطلَبُ مني ألاّ أفتحها إلى هذا الرجل أو ذاك، فأدخلُ وأحيي الموجودين بصوت الواثقِ من نفسه وعمله، أغمزُ الرجل وأدخل معه إلى غرفةٍ من غرف البيت أسلّمه الأوراق وأخرجُ مودّعاً كمن يقول لهم أرأيتم كم أنا مهم! كنتُ أرى على بعض الوجوه ابتسامةَ سخرية فأعتبرها ابتسامة إعجاب، بعد سنين ليست طويلة اكتشفتُ الحقيقة، كان ذلك يومَ جاء عنترة يحمل الأوراق نفسها وحيّا وودّع بالطريقةِ نفسها –يبدو أنّه كان سلوكاً مُشتَركاً بين أبناء جيلنا– وابتسم الحضور بالطريقة ذاتها وعلّقوا عليه بعد أن خرج وضحكوا. منذُ ذلك اليوم رفضتُ القيامَ بالمهمّة وصار عنترة –الذي كبر وتزوّج ومات دون أن يدري– هو الساعي الدائم، الذي لا يملُّ من الحديث إلى الناس عن موقعه في الحزب، الذي لم يفده في شيء عندما أصيبت عيناه بالماء الأسود الذي سوّدَ طريقَه إلى الغاب على درّاجته فدخلَ في شاحنة نقلته إلى العالمِ الآخر. نعسان الذي التقيه كلّما زرتُ البلدةَ كان أشدّنا تفانياً في الحفاظ على نظافة المقرّ، وأكثرنا معرفةً بما يريدُ: كلّ ما كان يريده هو السماح له باستخدام الراديو خاصّةً أيّامَ الخميس لمتابعة الجديد في غناء أمّ كلثوم. كان يقضي الليل على صوتها ويحاول أن يتدرّب بمرافقة غنائها على العود، الذي اشتراه ممّا كانت توفّره له أمّه التي طالما رأت فيه أملها وحلمها، إلى أن كان يوم خميس من خميسات الصيف وكان قد نظّفَ صحن الدار ورشّ أرضَهُ بالماء وحرّك الحبقَ بيده فاختلطت رائحة التراب برائحة الحبق وصوت أمّ كلثوم وجاء أبو نصر، الذي عُرِفَ في الحزب بقدرته الهائلة على شدّ الناس بكلماته الرنّانة التي لا يفهمونها فتبدو لهم نتاجَ عبقريّة فذّة، حتّى أنّ أبا النار وأبا عنترة وأبا بدر وأبوات كثيرين غيرهم تحمّسوا ذات يوم وكان يخطب منددّاً بالامبرياليّة والصهيونية وعملائهما في الداخل من إقطاعيّين وبرجوازيين، سارقي قوت الشعب، واندفعوا نحوه قبلَ أن ينهي خطابه وحملوه على الأكتاف وجابوا به البلدة وتحوّل الجمهور المتواضع الذي كان يستمعُ إليه إلى سيلٍ جارفٍ من الناس، رجّح يومها كفّة هذا الحزب على الحزب الآخر المُعارِض. أطلّت زوجته، التي ما أن تسلّمَ موقعاً مهمّاً في الدولة حتى استبدلها بأخرى تليقُ بالموقع، من باب الدار فاغرورقت عيناها بالدمع وقالت وأمّه بجانبها:

– الله يحميك. سيكون لك شأنٌ قريباً.

وردّت عليها أمُه، وكانت ما تزال قويّة:

– الله يحميه من عيون أمّه وأبيه وأهل بيته قبل أعدائه.

كانت تلك الكلمات مقصودةً لأنّ أخا الزوجة كان يترقّى في مناصبِ الدولة بسرعةٍ أكبر.

في ذلك اليوم الذي رشّ فيه نعسان الأرض بالماء وحرّك الحبقَ بيده وصوت أمّ كُلثوم يلعلع في فضاء صحن الدار دخل أبو نصر. كان نعسان يعبُّ من سيجارته التي وجدها مكمّلةً لرجولة هو على أبوابها، فأطفأ أبو النصر الراديو وغسّله من عاليه إلى سافله بالكلام المُعَنّف وأمسكه من أذنه، التي تبخّرَ منها صوت أمّ كلثوم وحلَّ محلّه صريرٌ أشبه ما يكون بالصرير الذي يحدثه انفجارُ قنبلةٍ قريب، حمله منها إلى باب الدار، رفعه ورفع رجله اليمنى، رفسه ورماه خارج المقرّ، مُهدّداً متوعّداً. لم يستطع نعسانُ النومَ في ذلك اليوم، فذهب إلى بيتِ صديقه أحمد أبو إبراهيم وحكى له ما فعله معه أبو نصر، وقرّرا أن يجمعا مبلغاً ويشتريا به مذياعاً وألاّ يعودا إلى الحزب وأن يُحرّضا رفاقهما على الابتعاد عنه نكايةً بأبي النصر. من الكلمات التي قالها نعسان يوم ذاك ومازال يردّدُ أنّه قالها ويردّدها بالنبرة ذاتها: "إذا كان الآن يفعلُ بنا هذا فكيف إذا صار مسؤولاً؟ وهكذا كان وكان مشوار نعسان وأحمد أبو إبراهيم معاً

لأربعين سنة حفلت بالسهرات الموسيقيّة التي ترسّخت في حياتهما مع الأصدقاء إلى أن حملَ الموتُ منذ سنين قليلة أحمدَ أبو إبراهيم إلى القبر، الذي شاءت المصادفة أن يقعَ على الطريق إلى بيت نعسان فيمرُّ به يقرأ الفاتحة على روحه ويتابع طريقه إلى البيت، ينام، يقرأ ويعزف من حينٍ لآخر على العود، ينظرُ إلى التلفزيون قناة إل بي سي، فقد صارت الحياةُ مُملّةً. لكن إذا ماجاءه أحدٌ من رفاق الماضي الذي صار ماضياً فعلاً عادَ شابّاً يشربُ العرقَ، يعزف ويغنّي، يغنّي بعمق الزمن المتراكم على عمره.

عمّت هذه السهرات في البلدة وصارت طقساً لنهايات الأسابيع عند الكثيرين، أحضرُ بعضها خلال زياراتي للبلدة فأعودُ القهقرى إلى تلك السنوات التي تبتعدُ كلَّ يومٍ أكثر ،وأقعُ في المقارنة المتعبة التي تجعلني أكون أقرب إلى الماضي منّي إلى الحاضر.

مررتُ منذ أيّام، في رحلتي الأخيرة إلى البلدة للاطمئنان على والدي التسعيني، الذي أقعده العمى وألزمه البيت، في الشارع، الذي كان أقرب ما يكون إلى الزقاق، فوجدتُ المقرَّ الذي أطلقنا بطريقةٍ ما إلى الحياة وقد هُدِم وارتفعت مكانه بناية أسمنتيّة فعرفت أنَّ المقرّ وما ضمّه صار من الماضي، تذكّرتُ عنترة ونعسان وأحمد أبو إبراهيم فانتابتني قشعريرة، نظرتُ إلى المقرّ وتابعتُ طريقي إلى مكتب السفر، حاملاً في ذاكرتي أباً لي كان قوياً وأصدقاءَ أمس يغيبون الواحدُ بعد الآخر.

□□□

شجرة التوت الشامي

قصة: بشار عطا الله البطرس

"مئة مرة قلت لك: لا تدلقي سطل الغسيل في الحوش، لأن ماءه وسخ، عدا عن أن الماء كلسي بالأصل، والكلس والقذارة سيتسربان في التراب، وتمتصهما الشجرة وتموت، ستظلين وراء هذه الشجرة حتى تأتي آخرتها..".

كان والدي يقف وسط الدار، واضعاً يديه خلف ظهره، لا يفكهما إلا حين الإشارة بإحداهما إلى شجرة التوت الشامي المنفردة في حوض دارنا، وبانحناءة ظهره إلى الإمام، كان يشبه هيئة قائد سياسي يخطب في جمهور ما، ويضاف إلى هيئته ما يمكن أن يكون طريفاً: فحين يتصاعد غضبه، ويعلو صوته أكثر، يتناول حبة توت ينتقيها بعناية، يضعها في حلقه، وعندما تصبح عصيراً، يتابع حديثه فيتطاير اللعاب من فمه، أحمر هذه المرة!!.

شجرة التوت موجودة منذ ولادتي، ولأنني الأكبر في الأسرة، فأستطيع أن أخمّن عمرها بما لا يزيد عن العشرين عاماً، لكن أبي يبالغ دائماً في زيادة عمرها، فيقول: "غرستها وأنا طفل صغير، وعمرها الآن أكثر من أربعين عاماً..."!.

ولأني عشت إلى جانب شجرة التوت، وتسلقت أغصانها، فقد صارت تعني لي أشياء كثيرة، خصوصاً بعد أن كبرتُ ودخلتُ كلية الفنون الجميلة، وأنا مدين للشجرة بنجاحي في فحص القبول؛ يومها قال الأستاذ المشرف: "فليرسم كلٌّ ما يخطر بباله" فرسمت آنذاك غصناً صغيراً من شجرتنا، عليه بضع حبات توت، وبما أن الشجرة حاضرة في ذهني دائماً، فقد كان رسمي -كما قال الأستاذ- أفضل ما شاهد في حياته تمثيلاً لتوت طبيعي.

وصارت زياراتي لقريتنا في الصيف، تتمحور حول شجرة التوت، ففي كل يوم تغسل الوالدة ثيابنا تقدم لنا محاضرة عن ضرر ماء الغسيل للشجرة؛ والحقيقة أن والدي لديه الحق في هذه الحملة الكلامية، فهو في غمرة غيظه، لا ينسى السبب الحقيقي الذي يدفع والدتي لسقي الشجرة بماء الغسيل، والذي تصرّح به الوالدة حين تقول: "إذا كنت خائفاً على الشجرة، إشترِ لنا غسالة آلية، فقد انقصف ظهري من حمل سطول الماء..".أما الوالد فيؤجل المشروع بسبب تصرف الوالدة المشاكس، إذ يريد أن يقنعها أولاً أن المتضرر من موت الشجرة الأسرة كلها وليس هو شخصياً، بينما شراء الغسالة سيخفف العبء عنها وحدها..

على أن شجرة التوت صارت تعني أخي الأصغر، فهو حين تعلّم في دروس المرحلة الإعدادية عن الأشجار والنباتات، صار يشارك في المشادات على نحو يفزع الوالد، لا لشيء، بل لأن الولد كما يقول الوالد "شكّل حلفاً مع أمه". وفي مرة أعاد الوالد أسطوانته المعهودة، فقز أخي الأصغر، وأعطى نفسه هيئة أستاذ صفّه وقال: "يا والدي: إن جذور الأشجار لا تمتص إلا ما تحتاج إليه، أي أن الكلس لا ينفذ إلى داخل الشجرة، بهذه الطريقة يتصرف النبات وكأنه يعلم..".

وما إن سمع والدي كلمة "يعلم" حتى شتم المدارس والمعلمين على إدخالهم هذه المعلومات في أدمغة الطلاب، ورد على ابنه: "يعلم، أليس كذلك؟ يعني إذا كان هذا صحيحاً، فلماذا لا يقاوم دود القز الذي يأكل أوراقه؟ على كل أنا أعرَفُ منك بالأشجار، لكنك من حلف أمك التي تريد أن تضحّي بشجرة التوت من أجل مشروعها".

وتنتهي محاورة الوالدة والأخ الأصغر في صالح الوالد دائماً، وينهي الحديث بطلب جاف لا يستطيع الابن التقاعس في أدائه.

أما أختي التي تحتل مكاناً وسطاً في الأسرة، فكانت تحب شجرة التوت من زاوية خاصة بها وحدها، فهي لا يعنيها الظل الذي يشمل ثلاثة أرباع مساحة الحوش تقريباً، ولا خيطان الحرير التي تجمعها الأم لها من حول ديدان القز، وليست مكترثة بالمشادات الكلامية التي تحصل، لكنها في فصل التوت، تأكل من الثمر الحامض وتترك آثار التوت المائلة إلى لون غامق على شفتيها، وتذهب في الأمسيات إلى مكان لم أعنَ بمعرفته يوماً..!!

في آخر زيارة للقرية، وكنت أحاول المجيء وقت نضوج التوت، كان والدي قد اشترى الغسالة الآلية، وخسر الرهان مع زوجته كما يقول، إذ أن الشجرة ماتت، ولو أنها مازالت منتصبة، لكن دون أوراق خضراء، فقد أتى دود القز

على آخر أوراقها، ومايزال والدي مقتنعاً أن ماء الغسيل هو الذي قتل الشجرة، ومازال يفرك أذن أخي حين يرد عليه معلّلاً موت الشجرة "يا أبي، للشجرة عمر مثل الإنسان، تموت عندما ينتهي..".أما والدتي، فكانت تتباهى وراء غسالتها، مديرة أزرارها، مصغية إلى صوت محركها باعتزاز المنتصر فعلاً.

واستعاضت أختي عن لون التوت على شفاهها بألوان فاقعة تحتويها أسطوانات بلاستيكية بحجم الأصبع، تخفيها بين أشيائها الخاصة.

ومازال أبي مصرّاً لليوم: إنه لن يجتث شجرة التوت الشامي، مع أن خشبها يصلح وقوداً لمدفئة الحطب في الشتاء!!.

❑❑❑

لقد ماتت..

قصة: معن علي

عاد إلى منزله بعد مضي الأسبوع الأول من تاريخ وفاتها.. عندما وضع المفتاح في الباب ودخل.. توقف جامداً عند مدخل البيت ينظر في محيطه الذي أصبح بهواً قديماً لأشيائه وأغراضه وكتبه التي يحبها كثيراً.. أصبح منزله الآن مستودعاً لرفرفات ضحكاتها وتنهداتها، وللأنين الذي اطلقته في لحظاتها الأخيرة.. وقف زائغ العينين، منكّس الرأس، منحني الظهر والكتفين، يطلق زفرات حارة بهدوء لا يصدق، يتقدم خطوة ثم يتراجع.. يقرر أن يمضي ويتجول في منزله، يتلمس الكراسي والأغطية والفراش بحنو ثقيل.. يشم رائحة الملابس، رائحة الفراش الساخن المبقع بدماء المرأة التي كان يعبدها –كان يريد أن يفعل كل ذلك.. أن يبكي بمفرده.. أن يأخذ وقتاً طويلاً في ذرف دموع مخزونة منذ زمن طويل جداً.. من أعماقه المحروقة.. التي تكتنز على كل ما في هذا العالم من عرائش ياسمين وقرنفلات منحنية تصارع الرماد المتخثر لتنهض عالياً عالياً وتهبط فوق الجثة التي طارت من غرفته والتصقت على جدرانها كرائحة الله العالقة أبداً في الأيقونات.

تقدم.. لكنه توقف في وسط منزله لا يتجرأ إلا أن ينظر إلى حذائه صامتاً دون أن يعلم ماذا يفعل أو ماذا يقول. هل يكتفي بالدموع؟ أم يتراجع ويغلق الباب وراءه دون عودة؟ لم يعرف كيف خرجت التنهيدة التي كان يود أن يطلقها بهدوء، صرخة طويلة تشبه عويلاً ينبىء بقدوم كل براكين الأرض.. زلازلها.. أطلقها دون أن يستطيع كبتها... فأجهش في بكاء خفيف ونشيج قهر عالٍ.. ركع على ركبتيه ووضع يديه فوق رأسه وهو يردد: لا أفهم.. لا أفهم.. ماذا يحدث...؟!. أمضى وقتاً طويلاً وهو يطلق أوجاعه ويفرغ شحنات الحزن والغضب الحانق وكرهه للأشياء.. لنفسه.. لمصيره.. لحياته.

دموعه تتساقط كحباتٍ من حصى مدببب ترتطم بالأرض وتصدر أنيناً حزيناً، تتدحرج في أصقاع المنزل.. تمتلأ الأرض بها، وجعلت من المشهد الأرضي تشكيلاً جديداً وأعطت له روحاً ممعنة في الحزن والصلابة.. نهض ولا يعرف لماذا اتجه إلى المطبخ.. نظر إلى الأواني والأدوات.. ليرى بصماتها تلمع في كل أنية.. في كل ملعقة أو شوكة أو سكين.. صنابير الماء.. مفاتيح الغاز .. الجرارات.. أخذ ينظر إليها ويرى بصمات ضحكها وكأنها تقول له بأنها عائدة بعد قليل.. أدار ظهره بعد أن تجمعت كل قواه واندفع نحو غرفة نومه ليرى خرائب العالم تتساقط فيها ليزداد الكون ظلاماً والأشلاء أشلاء..

أول ما وقع نظره على سقف الغرفة الذي بدا كمرآة بحجم السماء، تعكس سرير ولادتها وموتها.. أراد أن يقفز عليه فوقع على البلاط المخرش بصرخاتها.. زحف قليلاً وأمسك غطاء السرير وأخذ يشمه بحرقة.. يتلهف وكأنه يعانقها ويهمس في أذنها.. حبيبتي.. لماذا كل هذا الغياب.. وأنت ساكنة لا تتحركين ف#ي ثنايا كل أشيائي وخرائبي وقبلاتي التي أوزعها للهواء وكأنك

تنتشرين في أثير هذا العالم.. وتحيطين بكل الأمهات والأطفال الذين ولدوا من رحم ينزف دمه بلا انقطاع حتى يموت.. كيف تعطين للبحر كل هذا التموج ولحقول الحياة كل هذا الاخضرار الدائم المتمايل مع همسات الجمر الكامن في حنين الأرض...

أخذ يتلمس الغطاء.. يتقدم رويداً رويداً مغمض العينين بشدة وتشنج فظيع... تنبثق دموعه كأنها صهير فلذات من حديد.. لمست مقدمة أصابعه طرف الوسادة في المكان الذي كانت تضع رأسها عليه، فأحسه وكأنه جاثم في مكانه ومازال متكئاً يطلق عبرات الألم وصرخات المخاض معلناً في تقاطيعه وتغضناته وكزكزات الملامح والأخاديد الطرية خريطة المتاهة وحدوث المأساة التي ستبقى كما كانت جدارية معلقة في سقف الغرفة فيجب عليك أن تتطلع...

عانق الوسادة وهو يئن قائلاً: عودي.. عودي حبيبتي.. صدقيني فأنا لا احتمل غيابك ولن احتمل ثقل ما احمله لكِ من حب وحنين... عودي يا حبيبتي فلنا أنا وأنتِ.. طفلان.. يحتاجانكِ.. والصغير فيهما يحرق كل الأصوات التي

تحيط به وسيتعلم كل كلمات العالم.. سيفتقدك.. سيفتقد الكلمة التي مهدت للحضارات ومهدت للقيام بكل ما تحمله ثنايا الجبال.... للكلمة التي ثُبتت في مهد الآلهة وقبرها شاهدة تُنطق عبر حناجر كل الكائنات.. تصوري حبيبتي أن غيابك سيحرمه أن يلفظها.. فكيف تملكين كل هذه القسوة وتغيبين عنّا كل هذا الغياب..

نحن ثلاثة وأنت أمنا.. ثلاثتنا نفتقد رائحتك وحنينك ودمك الذي يمتطي صهوة الحياة ويقودنا في شعابها باطمئنان وسلام، نفتقد كل معاني الحياة، نفتقد الأمل، نفتقد حتى الإحساس بضرورة أن نحيا فكيف تذهبين..؟!

تمدد على سريره ومد يده اليسرى كما كان يفعل من أجل أن تضع رأسها عليها... وانتظرها أن تهبط من المرآة ليضمها إلى صدره ويعبث بشعرها... ويغمض عينيه لينام... انتظر قليلاً لكنه لم يشعر بثقل رأسها على زنده.. انتظر قليلاً.. قليلاً أيضاً.. لكنه بدأ يفقد صبره ولم تأت بعد... فهو لم يعتد أن يجلس كل هذا الوقت الطويل وحده في كل هذا الفراغ... يحتاج لحرارة جسدها ولصفير أنفاسها حول رقبته وأذنيه.. ناداها بصوت مرتفع... هيا حبيبتي.. اخرجي من كل هذه الجدران... تساقطي من هذا الهواء الذي يحملك بلا معنى.. تجمعي في أركاني وحطي فوق مهدك.. انزلي من المرآة وتجسدي على ساعدي.. ابتسمي لطفلك الذي يحلم بعصير نهديك كأخيه الأكبر.. هيا امتثلي الآن.. هنا أو في أي مكان يحيط بي..

كلماته تردد صداها ورنينها يلعب في الغرفة ويتلاطم مع ذرات الفضاء فأخذت تجتمع بذبذبات وتتحد مع صورتها التي بدأت تتشكل في المرآة.. فتح عينيه المغمضتين وبعثر نظراته في مرايا ذاته وفي عيني أطفاله التي أتت في هذه اللحظة لتشهد ما حدث.. إذ أصبحت الجدران حرائر شفافة يتلاعب بها النسيم ليمر الطفلان (نوار ونور) ويقفا فوق رأس أبيهما.. يتطلعون سوية في المرآة فيجدون الأم تبتسم لهم وتضحك عينيها وتمد يديها الاثنتين.. تلوح بهما.. شعرها يتطاير ومن فستانها الزيتي تهطل عليهم كل ياسمين العالم وقبلاته.

□□□

الرؤى المقنعة

بين النظرية والتطبيق

آ- المستوى النظري:

يبدو أن متابعة القضايا النظرية التي عرض لها (أبو ديب) في كتابه هذا الذي تزيد صفحاته على سبعمئة صفحة، سواء وردت مستقلة أو توزعت في ثنايا التحليل، أمر على درجة من الصعوبة، فضلاً عن متابعة الجوانب التطبيقية التي تناول فيها نصوصاً على درجة عالية من الثراء والتنوع. فالناقد أشار إلى أنه في معاينته الشعر الجاهلي من منظور بنيوي قد أفاد من إنجازات عدد من التيارات البحثية المتميزة في هذا القرن كان من أهمها:

1- [illegible] (V. Propp) [illegible] (G.I.Strauss) [illegible]

2- [illegible] (1).

وقد قدم (أبو ديب) شرحاً مطولاً لعمل (بروب) حول بنية الحكاية، أكد في هذا الشرح على مجموعة من القضايا، لعل أبرزها ترتيب الوظائف، بوصفها المكونات الأساسية في بنية كل حكاية، متوصلاً في ذلك إلى أن بنية الحكاية الشعبية هي بنية كلية على مستوى العالم كله، وظائفها ثابتة أما المتغير فيها فهو خصائص الشخصيات التي تقوم بممارسة أفعالها من خلال طرائق معينة، ومثل هذه الخصائص هي التي تضفي على الحكاية غنى وحيوية، وفي رصد هذه الوظائف وتتبعها استطاع (بروب) أن يتوصل إلى مفهوم التحول الذي تمارسه كل وظيفة من هذه الوظائف بانتقالها إلى الوظيفة الأخرى. وقد مكنه هذا العمل من الربط بين أنماط مختلفة من التجليات في إطار حكاية من الحكايات والنظر إليها بوصفها وظيفة واحدة.

أما بالنسبة إلى (ستروس) فإن (أبو ديب) يؤكد أهمية دراساته حول الأسطورة وأثرها في تكوين منهجه في التحليل البنيوي، على الرغم من أنه لم يعرض لدراسات (ستروس) هذه، غير أننا نرى أن هذا الأثر الذي أسهم في تكوين منهج (أبو ديب) إنما جاء من فهم (ستروس) لبنية الأسطورة ودلالاتها، فـ(ستروس) اعتبر أن (الأسطورة ككل كائن لغوي مكونة من وحدات مؤلفة، وهذه الوحدات المؤلفة تستتبع وجود الوحدات التي تتدخل عادة في بنية اللغة، أي الوحدات الصوتية والوحدات الصرفية والوحدات الدلالية) (2). وقد شكل البحث عن نظام للأسطورة هاجساً عند (ستروس) فكما أن اللغة نظام، كذلك الأسطورة أيضاً، كما هي الحال مع الحكاية عند (بروب) وعلى الرغم مما تبدو عليه الأساطير من اعتباطية وعبثية ولا معنى، فإن انتشارها في كافة أرجاء العالم يدل على وجود نظام خفي متماسك وراء هذه الاعتباطية المنظورة. لأن مثل ذلك الانتشار يشير إلى وجود خصائص مشتركة وظواهر متداخلة يقوم كل منها بتأكيد خصائص تنتمي إلى غيرها. وهذا ينقلنا أيضاً إلى مفهوم البنية الكلية للأسطورة وما يدخل في إطار هذا المفهوم من مفاهيم أخرى تخص علاقات أسطورة بأخرى، أو تحولات تمارسها أسطورة وذلك بتحولها إلى أسطورة أخرى. وكان (ستروس) قد حدد طريقة دراسة الأسطورة وغيرها بقوله:(وحين نواجه بظاهرات أشد تعقيداً من أن تختزل إلى ظاهرات ذات نظام أدنى، عندها فقط نستطيع مقاربتها في النظر إلى علاقاتها، أي في محاولة استيعاب نوع المنظومة الرئيسية التي تكونها تلك الظاهرات)(3).

وقد جاءت أهمية دراسات (بروب) عن الحكاية و(ستروس) عن الأسطورة وأنظمة القرابة وما يدخل في إطارهما من تحولات وعلاقات وأنظمة تعيد بناء نفسها، في كونها قدمت لـ(أبو ديب) بعض المفاهيم وطرائق التحليل التي استخدمها في إطار دراساته هذه، ولا سيما بحثه عن المتغيرات في نظام القصيدة، إذ يقارب بين بنية القصيدة الجاهلية وبنية الحكاية، فكما أن الحكاية ذات بنية تعارضية (حظر/ خرق) أي أن لكل وظيفة تقريباً وظيفة ضدية تنتهكها وتتجاوزها، كذلك هي الحال في بنية القصيدة الجاهلية. وكما أن نظام الحكاية يشتمل على ثوابت هي الوظائف، ومتغيرات هي أفعال الشخوص وطرائقها، كذلك الأمر بالنسبة إلى القصيدة الجاهلية، مع النظر إلى أن ترتيب الوظائف

وعددها فضلاً عن كونه متغيراً في القصيدة فإنه يخلق فيها (شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة لها والعلاقة بين هذه الشرائح هي بالضبط مصدر خصوصية الرؤيا التي تنبع منها القصيدة وبها تفيض) (4). كما أن هذه الدراسات دفعت الناقد لكي يقوم بتحليل (150) قصيدة جاهلية*، كما فعل (بروب) مع الحكايات، عمل من خلاله على صياغة نظرية حول بنية القصيدة الجاهلية ميز فيها تيارين:(يتجسد الأول على صعيد التجربة، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل الهجاء وشعر الحب.. تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية.. ويمثل الثاني مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقاً في دلالاته الوجودية من الأول، هو مستوى الكينونة على شفار السيف التي عاناها الإنسان الجاهلي.ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وتتسع) (5). ويضيف:(ويتجسد كل من هذين التيارين في الشعر الجاهلي في بنية متميزة).(6).

ومن هنا، فإن (أبو ديب) يحاول أن يقرأ القصيدة الجاهلية قراءة بنيوية استند فيها إلى مكوناتها، وإلى شبكة العلاقات التي تتنامى بين هذه المكونات بمايكشف عن بنيتها وآلية تشكلها (وعلاقة البنية بالرؤيا الجوهرية التي تملكها الثقافة للإنسان والطبيعة والزمن، أو باختصار للشرط الإنساني في أبعاده المتشابكة المعقدة)(7).

ب- *المستوى التطبيقي:*

نحاول أن نتابع الناقد من خلال تحليله نصين يجسدان اختلافاً في الرؤية على حد قوله، وتعارضاً فيما يقدمه كل منهما من إجابات على أسئلة الإنسان في العصر الجاهلي، على الرغم من أنهما يتحركان داخل السياق ذاته (سياق التوتر الكلي الذي تخلقه تعارضات مثل الموت/الحياة، النسبي/ المطلق، الجفاف/الطراوة، غياب الحيوية/الحيوية، المتغير/ الباقي..) (8) والنصان هما: معلقة (لبيد بن ربيعة) ومعلقة (امرىء القيس)، الأولى أطلق عليها الناقد تسمية القصيدة/ المفتاح، والثانية: الرؤيا الشبقية.

أول عمل يقوم به (أبو ديب) هوتقسيم كل قصيدة إلى أغراضها الرئيسية، وتشكل كل مجموعة من هذه الأغراض حركة مركزية تعد بمثابة وحدة كلية أساسية، فالقصيدة كلها تتشكل من حركتين كليتين أساسيتين، وكل حركة تشكلها مجموعة من الحركات الأولية، وهذه الحركات تكتسب أهميتها، ليس من خلال وجودها في إطار الحركة الأولى أو الثانية، وإنما في إطار الحركتين المركزيتين أو الوحدتين الكليتين، أي في إطار حركة القصيدة كاملة. ولعلّ هذا يشكل خاصية بنيوية شديدة الأهمية، لأن كل حركة هي عبارة عن علاقة تنمو وتتمفصل مع الحركة التي قبلها ومع التي تليها ومن هنا فإن كلتا الحركتين تشكل فعالية غنية ومفتاحاً يتم الاستناد إليه في كشف رؤية القصيدة التي يتم البحث فيها. ولعل مثل هذا العمل كان قد قام به (ستروس) في تحليله للأسطورة والمجتمع و(بروب) للحكاية و(جاكوبسون) (R.jakobson) للوحدات الصوتية، فـ(ستروس) عندما تناول الأسطورة قسمها إلى وحدات مكونة، كل من هذه الوحدات يعبر عن علاقة كماهي الحال مع وظائف (بروب) وفي دراسته للواقعة الاجتماعية كان قد أشار إلى أنها (لا تحمل أي مدلول خاص. ولكن في علاقاتها بالوقائع الأخرى هي التي تمنح المعنى، ولأجل هذا فإن ما يجب أن يدخل في الاعتبار ليس الوقائع لذاتها، وإنما العلاقات بين الوقائع) (9) وفهم (أبو ديب) لهذه القضية دفعه إلى البحث عن علاقات القصيدة على أكثر من محور، ليقوم بعدها بتصنيف (classifocation) كل مجموعة من هذه العلاقات في إطار علاقة مركزية أكثر فعالية.

ففي قصيدة (لبيد) القصيدة المفتاح تتشكل بنيتها الكلية، كما يرى، من علاقتين أو حركتين أساسيتين تشكلان ثنائية ضدية قائمة هي: الموت/ الحياة، داخل كل حركة نجد حركات كثيرة تتميز بنشاط وفاعلية. ففي إطار الحركة التي شكل الموت إطاراً لها، نجد حركات تتفاعل، كالعفاء والامحاء والبتر في حركة الطلول، الطبيعة الميتة التي لا تجيب، الجفاف والجدب، هجرة الحبيبة، الأم المسبوعة، الكلاب التي لاقت حتفها، أما الحركات التي تتفاعل في إطار الحركة الكلية للحياة، فتتمثل في التكاثر وإنجاب الأطفال، فاعلية الزمان، نمو النباتات، النداوة والخصب، بقاء القبيلة.الأمان والانتصار. ومثل هذه الفعاليات هي في أساسها ثنائيات تطغى في بنية القصيدة حتى تكاد تطبع كل حركة فيها بطابع مماثل لما هو عليه في الحكاية والأسطورة، وعودة لنص (لبيد) يكشف ذلك : (محلها/مقامها، حلالها/ حرامها، نؤيها/ ثمامها،، أسبابها / رمامها ، الأنيس / سقامها ،خلفها / أمامها ، حدّها / تمامها ..إلخ). وهذه الثنائيات تتشكل في إطار علاقات تتغلغل في النسيج العام للقصيدة، فتطبع جزءاً من هذا النسيج بطابعها الخاص، ولعلها ذاتها (حزم العلاقات) التي كان (أبو ديب) استعارها من (ستروس) والتي تتفاعل داخل البنية الكلية وتتعالق لتشكل هنا إطاراً للحركة التي تتسم بطابع الموت. أما بالنسبة إلى الثنائيات الأخرى الداخلة في إطار حركة الحياة فنجد فيها مثلاً: (جودها/رهامها، سارية/ غاد مدجن ،ظباؤها / نعامها ، نجح صريمة / إبرامها ، وصال / جذامها ، لهوها/ ندامها، لزاز عظيمة/ جشامها، يعطي حقها ../ومغذمر لحقوقها.. إلخ) وهذه الثنائيات أيضاً تتوزع في بنية القصيدة، تتفاعل، تتعالق، لتشكل حزماً من العلاقات تطبع الحركة الثنائية للقصيدة بطابع الحياة. وكما نرى، فإن أية مجموعة من هذه الحزم لا تتشكل في إطار منفصل عن الإطار الذي تتشكل فيه المجموعة الثانية، وإنما تتشكل في إطار التداخل والتفاعل على مستوى بنية القصيدة كاملة، أي

على مستوى حركتيها الكليتين، مما يجعل مقومات الموت تتداخل مع مقومات الحياة، ومقومات الحياة تتداخل مع مقومات الموت، الأمر الذي يضع القصيدة في إطار الحركة الإنسانية المتنامية، أي في إطار الوجود المتزامن للموت وللحياة.

و(أبو ديب) كان قد أشار إلى مثل هذا التزامن (Synchronie) من خلال تداخل حركتي النص وتفاعلهما، وأحال هذا التفاعل إلى مكانه في نص القصيدة، غير أنه بتتبعه بعض الحركات الجزئية التي يمثل كل منها أيضاً تداخلاً لحركتي الموت والحياة لم يقم بإبراز فاعلية هذا التداخل في إغناء حركتي النص الرئيستين، سواء كان هذا الإغناء، من خلال الحركات أحادية الوظيفة من جهة أو من خلال تحول هذه الحركات وانتقالها لتتشكل في إطار حزم من الحركات تقوم بوظائف غنية ومتعددة من جهة ثانية.

ونجد (أبو ديب) في تحليله لثنائيات القصيدة بالنظر إلى توزيعها داخلها، يشير إلى أن (الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حدّ من حدودها في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت... ويظهر هذا بوضوح في الوحدات: الأطلال، حمار الوحش وأتانه، البقرة الوحشية وولدها... والثنائيات الضدية أقل عدداً في الوحدات التي يطغى عليها كلياً. أو تقريباً بصورة كلية، التناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهوية القبيلة، ولقيمه، وأسلوب حياته بقيمها وأسلوب حياتها، ومثل رحلة

نوّار مع قبيلتها، ومثل مشهد توالد الحيوانات في الأطلال وعيشها الأمن المتناغم مع أولادها) (10)، ولما كان مثل هذا التوزيع يداخل بين حركات الموت والحياة في أكثر من موضع، كما أشرنا، وذلك بما ينمي الفاعلية الوجودية للإنسان، فإننا نجد في مثل هذا التوزيع قضية هامة لم يلتفت إليها الناقد، هي ما يتعلق بوفرة الثنائيات في الجانب الذي تتأكد فيه خصائص الموت أكثر من الجانب الذي تتأكد فيه خصائص الحياة، والتي نراها تعود إلى ما يمكن أن تحدثه الفعاليات التدميرية من إحساس بالتوتر يتنامى كلما كانت تلك الفعاليات أقوى وأشد.

إن القضايا التي كان (أبو ديب) قد اكتشفها وأثارها، وإن كانت تشير إلى وعي بنيوي قادر على ملاحظة فعاليات النص وضبطها بشكل ما، غير أن هذا الوعي كثيراً ما يستسلم لتداعياته فينفلت منه هذا الضبط ويتداعى، فتغيم معه رؤية النص بعلاقاته وحركة عناصره،حتى لا نكاد نلمح من البنيوية أحياناً سوى بعض المصطلحات والمفاهيم التي تتوزع في مساحة التحليل بفعالية ضعيفة دون أن يكون لها الدور الأساسي الذي يفترض فيه أن يوجه التحليل ويعمقه.

نتابع مع الناقد قضية كان قد أثارها، وهي على الرغم من أهميتها، غير أننا نرى أن مثل هذه الأهمية تبدو باهتة إذا ما حاولنا أن نتتبع أطرافها، ونكتشف العلاقة البنيوية التي ينبغي لها أن تطبعها بطابعها، يقول:(والملمح المدهش في رحلة جميع الذوات الموصوفة هو أنها جميعاً تبدأ الرحلة وهي تعاني من نوع ما من العاهات أو النقصان أو التشويه: فالقبيلة تبدأ بالرحلة حين يموت الخصب، والمرأة تفارق الرجل (الشاعر) في حالة من التوتر والصد، وحمارالوحش يرحل وقد ضُرب ولُطم وكُدم من قبل الحمر الأخرى، والأتان ترحل وهي حامل (ضعف فيزيائي)، والبقرة تبدأ رحلتها مسبوعة (بعد أن فقدت ولدها)، وناقة الشاعر تبدأ الرحلة ضعيفة منهكة أعيتها الأسفار.. إلا أن الرحلة دائماً تقود إلى السلامة،.. وهكذا يبدو أن نهاية الرحلة، بنيوياً، تشكل حركة معاكسة لبدايتها وتخلق توازناً وقراراً في العملية كلها، وهي عملية جذرية الأهمية في الشرط الإنساني (والحيواني) القائم) (11)، كما نرى فإنه من المفترض أن يكون التحليل المتقصي الذي يقوم (أبو ديب) بالتأكيد عليه هو الذي دفع لتشكيل مثل هذه النتيجة. وكل نتيجة إنما تكتسب أهميتها بقدر ما تكون محصلة نهائية بناها التحليل البنيوي وليس الذوق الذي يفرض ذاته على هذا التحليل.

وسوف نقوم فيما يلي بمتابعة حركة البقرة المسبوعة كما رصدها الناقد نفسه قبل أن يتوصل إلى النتيجة المشار إليها، كي نرى إلى أي مدى كانت نتيجته مبنية وفقاً لتحليل بنيوي تتداخل فيه العلاقات وتتفاعل في إطار حركة النتيجة المذكورة، أي في إطار سلامة الرحلة من جهة، وفي كون نهاية الرحلة تشكل على المستوى البنيوي حركة معاكسة لبدايتها، يقول (أبو ديب): (.... والبقرة تحيا لحظة البحث في جو من الموت واليأس الكامل، إنها تتحرك في إطار من الموت) (12)، (ثمة وجه آخر لبروز الموت في سياق الخصب والأمان.. الخصب والكلأ يشكلان سياق الموت هنا، وهنا تتحقق نبوءة الموت...) (13)، (السكونية في (أن المنايا لا تطيش) تعيش على مستوى التقرير ذي الصيغة الدائمة والطبيعة النهائية الذي تعيش عليه التجربة الشعرية) (14) ، باعتبارها تجربة معممة على التجربة الوجودية عامة (من جديد يأتي المطر: رمز الخصب والحياة، ينفجر لحظة الموت تماماً كما انفجر في سياق الأطلال، أو سياق الأتان والحمار) (15)، أي ليس قبله ولا بعده كلاهما يسير جنباً إلى جنب (المطر الذي يروي الخمائل يدفع البقرة إلى الاحتماء وأين؟ في قعر الجفاف والموت، يصبح الموت ذاته، هنا كنف حماية، موت وجه للحياة مصدر حماية لوجه آخر) (15)،(حركة الجدل دائمة: الحياة في الموت، الموت في الحياة اتحاد كامل، ولحظة توتر دائمة) (15)، (لكن البقرة وسط الحياة ما تزال تعيش حس الموت) (16)، (حين نزل الموت التجأت إلى ملجأ، ولم يذكر أي شيء عن قلقها وانتظارها لولدها لأن المعركة معركة بقاء لها لأنها تعيش

في سياق الموت لكن فور دخولها سياق الحياة، يكشف الجزع والحيرة في أعماقها بعد أن عاشت تجربة الحياة في الموت تعيش الآن تجربة الموت في الحياة: الضدية الأزلية للوضع الإنساني) (16)، (وهل قلق الحياة في وسط الموت بحاجة إلى تبرير؟ في سكونية مفاجئة تجسد

الجفاف والموت، والجفاف يأتي وسط سياق النعيم.. هكذا يتواكب النقيضان ويتزامنان) (17)، (... تتشابك عناصر الحياة والموت في الضدية بين الإرضاع والفطام اللذين يبرزان هنا وجهين لحركة واحدة) (18)، (في وسط الأمان، إذن، وعند الغدر أن يحل حسُّ الموت والرعب) (18)، (الموت في كل مكان ولا مأمن في أي اتجاه) (18)، (الأمام والخلف لا يستعملان ظرفين، بل مكانين ينتصب فيهما الموت، بقعتين تزحمان الحياة بالرعب) (18)، (وتنهمر الضدية من كلمة الفرجين: الفرج منفتح في الأرض، موضع خروج ودخول، لكنه، هنا، منبع للموت والفناء: إنه موضع دخول فقط، دخول للبقرة في الموت، ودخول للموت على البقرة) (18)، (ولا منقذ الموت حضور أزلي شامل كلي) (18)، (هكذا تنجو من سياق الموت لتصل سياق الحياة، لكنها لا تنعم فيه، ثم تقع في سياق الموت من جديد) (19)، (معركة الكلاب-البقرة، الحياة في صراعها مع الحياة: الموت هو الحصيلة) (19)، (وأيقنت إن لم تزد- أن قد أحم مع الحتوف حمامها) حتوف من؟ من أين يأتي؟ أهذا طرح للموت في غياب الصراع على صعيد أشمل وأعم، يتضمن، ضمن ما يتضمن، حتوف الإنسان والحمار والأتان والولد الذي افترسه السبع: أليست الشبكة الان في حركة انفساح وامتداد لتشمل الموت بما هو حتوف إفرادية متتالية) (19)، (النصر تفاجئه الهزيمة، الكسب تفاجئه الخسارة، ويأتي نصر البقرة نابعاً من قعر اليأس وأجواء الموت) (20)، (تتأكد صورة الانتصار، لكنه ليس انتصاراً زاهياً، يسكت النص عن الاحتفاء بالحياة والنصر، لأن النصر هنا نجاة من الموت وإحلال الموت: نقيض يتجاوز نقيضه، الحياة تتم عبر موت شكل آخر من أشكالها: تتواكب الحياة والموت وينبع النقيض من قلب النقيض) (20)، (ماذا تترك لنا صورة البقرة متكاملة؟ هذا الحس بالتوتر الدائم: الحياة وسط الموت والموت وسط الحياة) (21) .

هذه هي رحلة البقرة المسبوعة، كما هي في النص، وكما رصدها الناقد، فأية سلامة في هذه الرحلة المليئة بالموت؟ أليست هذه الحركات جزءاً من حزم العلاقات التي شكلت إطاراً انبنت من خلاله حركة الموت الكلية كما كان (أبو ديب) قد حددها؟ إننا لا نرى وفقاً لهذا الفهم أن الرحلة قد قادت إلى السلامة، وإنما نرى أنها قادت إلى السلامة والموت معاً، وإلا ماذا يعني هذا التداخل الغريب بين حركةالموت وحركة الحياة، سواء على مستوى النص أو على مستوى التحليل؟ إن التحليل البنيوي ليس قسراً للفعاليات النصية، وإنما هو فهم لحركة هذه الفعاليات واكتناه لنشاطها وثرائها وفعاليتها المتزايدة، إن نظام الموت الذي تتبعنا بعض حركاته لا يقوم باعتباره نظاماً منفصلاً عن نظام الحياة، وإنما يتبادل معه الفاعلية بما يؤكد الوجود المتزامن لحركتيهما، وليست نهاية الرحلة بأفضل من بدايتها، لأن فعالية الموت بقيت حاضرة فيها، وبالتالي بقي النقصان والتشويه والعاهات خصائص تلازم الرحلة وتطبعها بطابعها.

إن حركتي الموت والحياة الكليتين في النص لا يتم إنتاجهما بالنظر إلى عناصر معزولة تؤكد حركة الموت أو حركة الحياة، وإنما بالنظر إلى علاقة هذه العناصر وتداخلها، سواء أكان الأمر متعلقاً بالموت أم بالحياة، والتحليل الدقيق هو الذي يكشف طبيعة هذا التداخل وما يفضي إليه، إن (الأحداث لا توجد معزولة بعضها عن البعض بل ضمن كلية تندمج فيها جميعها كنسق من العناصر والعلاقات والصلات (و) تفسيرها يتم على مستوى الكل الذي تشكل جزءاً منه (النسق أو البنية)... (إن) البنيوية تقف عند العلاقات والصلات التي تجعل العناصر ممتلكة لقيمة أو لمعنى لا ينبعان من ذاتها بل من موقعها- كعناصر مترابطة ومتعلق بعضها ببعض- ضمن كليتها)(22).إن (أبو ديب) يؤكد على أهمية العلاقات والبنية والنظام وحركة العناصر، كما يؤكد على أهمية النص بوصفه (بنية دالة من خلال وجودها التشكيلي والعلاقات العميقة التي تسود بين مكوناتها البنيوية لا من خلال مجموعة التقريرات والصياغات الذهنية المباشرة التي تتكون على مستوى البنية السطحية) (23)، إننا نرى الناقد قد تخلى عن كثير من هذه القضايا، ومن هنا جاءت نتائجه في حالات عديدة غير مبنية بالنظر إلى العلاقات الجدلية للعناصر، فضلاً عن كونها متناقضة أحياناً.

ننتقل إلى معلقة (امرىء القيس) أو قصيدة الشبق كما يسميها (أبو ديب) والذي يقرن تحليله لها بتحليل معلقة (لبيد) على أساس أن كلاً منهما يمتلك بنية غنية متعددة الشرائح من النمط متعدد الأبعاد(24)، ونحاول أن نتابع الناقد في بعض القضايا التي عرض لها وفي بعض النتائج التي توصل إليها.

يشير في البداية، إلى أنه (يتوافر للقصيدة الشبقية عدد من الخصائص التي تسمح بأن نعدها مثالاً آخر على البنية متعددة الأبعاد (Muliti dimensional structure) وبنيتها إنما تتولد عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين يمكن أن يطلق عليهما: الوحدتان الكليتان الأساسيتان (Gross constituent unit) وكل منهما تتكون من عدد من الوحدات التكوينية (Formative units) التي يتكون كل منها بدوره من عدد من الوحدات الأولية (Elemintary umits) والوحدة الكلية الأساسية الأولى (الحركة الأولى) تنتظمها الأبيات من 1 إلى 43، والوحدة الكلية الأساسية الثانية (الحركة الثانية) تشتمل عليها الأبيات من 44إلى 82) (25)، إن هذا التوزيع يفيد وجود اختلاف في بنية الحركات في هذه القصيدة عن مثيلتها في القصيدة المفتاح، لأننا كنا قد رأينا أن الحركات في القصيدة المفتاح تتداخل وتتفاعل على مستوى بنية القصيدة كلها لتشكل إطاراً عاماً لحركتي الموت والحياة، بينما يراها الناقد هنا متشكلة بالنظر إلى حركتين كليتين، كل واحدة منهما تتفاعل مع الوحدات التابعة للحركة الأخرى، وبذلك يكون التفاعل قائماً على أكثر من جهة: إنه قائم أولاً على مستوى تفاعل الوحدات الأولية الداخلة في إطار حركة من الحركتين، ثم تفاعل هذه الوحدات مع الوحدات الأولى في الحركة الثانية، والعكس صحيح، ليأتي التفاعل على

مستوى بنية الحركتين، وهذا ما يطبع بنية القصيدة بالغنى والاتساع، ويعمل على إلغاء حدود التقسيم الظاهري الذي رآه الناقد بين حركتي البنية الرئيسيتين مما يسهم أيضاً في تعميق هذا الغنى والاتساع.

ولعل الناقد قد أوقع نفسه في تناقض مع ما كان قد أكده، عندما أشار إلى فاعلية الحركات من خلال جدل الثنائيات الضدية على مستوى القصيدة الشبقية كلها باعتبارها (بنية تتولد من جدل ثنائيات مثل: الموت/ الحياة، الجفاف/ الطراوة، الصمت/ الضجة، السكون/ الحركة، افتقاد الحيوية/ الحيوية، الزوال/ الديمومة، الهشاشة/ الصلابة) (26)، وهذه الثنائيات تتعالق بالنظر إلى مستوى الحركتين الكليتين مما يفيد التداخل الذي رأيناه.

ولعل مثل هذا التناقض يبرز من خلال حصر الناقد لمختلف الثنائيات الضدية في القصيدة في إطار ثنائية ضدية واحدة هي بلى الطلول وحيوية السيل، إذ يقول:(إن القصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهرية بالنسبة لمعناها وبصفة خاصة ثنائية سكون الأطلال واندثارها في مقابل الحيوية الغامرة والجارفة في عاصفة المطر والسيل) (27) إن الإختلاف الذي نلمسه هنا يكمن بالنظر إلى موقع الثنائية الضدية الأساسية في القصيدة، وهي ثنائية الموت/ الحياة، وحركة الموت تقع، كما يذكر الناقد داخل الأبيات من 1–43 بينما تقع حركة الحياة داخل الأبيات من 43–82، أي إلى نهاية القصيدة، وهذا يعني أن داخل كل حركة كلية من هاتين الحركتين توجد حركات تكوينية وأخرى أولية تؤكد الحركة الكلية وتدعم فيها فعالية الموت أو الحياة، كما هو حال الوحدتين التكوينيتين هنا: وحدة الطلول التي تجسد عالم الموت، ووحدة السيل التي تجسد عالم الحياة، كما يذكر الناقد، غير أننا نرى أن واقع الوحدات الأولية والوحدات التكوينية في كلتا الحركتين لا يفيد وجود علاقة بنيوية تامة بين كل حركة ومقومات وجودها، بسبب وجود وحدات أولية في كل حركة تنتمي، كما أشرنا إلى الحركة الأخرى وتؤكد فعاليتها، وهذا واقع كان الناقد، قد أكده عندما تناول وحدة الطلول، وذلك بقوله:(من الممكن رؤية وحدة الأطلال بوصفها مركباً للعلاقات التي تخلقها التعارضات وهي الموت/ الحياة، والزوال/ الديمومة، وتعمل لا على أنها قطعة نحيب تقليدية، ولكن بوصفها حركة عنيفة في معزوفة سيمفونية، هذا التركيب في العلاقات إنما يحدد المستوى العاطفي للقصيدة ولولد بنية دلالية تؤكد السبق لحدة الاستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير المتأمل أو عقلنة التجربة) (28)، فأين هي إذن حركة الموت التي تجسدها وحدة الطلول؟ إننا نجد أن التقسيم الذي اقترحه الناقد باطل، ذلك أن وحدة الطلول تشكل تجسيداً لحركتي الموت والحياة، لأن كلتا الحركتين تتفاعل داخلها، كما أن وحدة العذارى ومغامرات الشاعر مع النساء تشكل تجسيداً أيضاً لحركتي الموت والحياة، لأن الحياة تكمن في خلق الحافز الجنسي الذي تتوقف على فعاليته حياة الكائنات واستمرارها وتواصلها، إلا في حالة النظر إلى الحركات التي تولدها تجربة الشاعر مع النساء على أنها تجربة فاسدة، وبالتالي تكون مظهراً للموت بوصفها تجربة تستغرقها الغواية والشهوة وتتنافى مع معايير الاتصال الزواجي، وقد نستبعد هذا الأمر، لأننا نجد الناقد يقارب بين الشاعر والحصان الذي يقع حسب تقسيمه في إطار الحركة التي تجسد الحياة على اعتبار أنهما (يظهران في مواجهة العذارى ويتعقبانهن وهما يصيدان ويتمتعان بمنظر الشواء) (29) والحصان يمثل مطلق القوة والحيوية.. وهو تجسيد لكثافة لحظة اللذة الحسية، ولامتلاء الجسد بالنشاط والتوثب وروح الصائد (29) كذلك رأي الناقد فيما يتعلق بوحدة السيل بأن له (إيقاع التلاحم الجنسي إنه يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل وجسد المرأة ثم يرتفع إلى ذروة، ثم ينحدر بعدها هابطاً ومضاعفاً الحركة كما يحدث لحظة التلاحم الجنسي) (30) وهذا يسمح بمقاربة كل من تجربة الشاعر والحصان والسيل وهي مقاربة تدخل على المستوى الظاهري في إطار الحركة الثانية التي هي حركة الحياة، بينما تدخل على مستوى العمق في إطار حركتي الموت والحياة، كما وجدنا في وحدة الطلول، وكما هي الحال في وحدة السيل، لأنه لا يمكن للحياة أن تتمثل بـ(القوة الوحشية الجارفة للسيل) (30) لأن هذه هي صورة للموت وليست للحياة، كما يمكن أن نعتبر أن السيل يمثل فاعلية أسطورية انبعاثية على أساس أن حركة السيل في النص اقتلعت كل شيء ودمرته، غير انه يكمن وراء هذا الدماء حياة أخرى تمتلىء خصوبة، وهذا ما يؤكد أيضاً جدل الموت والحياة في هذه الحركة، لأن عناصر الحياة سرعان ما تنمو وتزدهي بعد استقرار السيل أو انحساره.

خلاصة:

لقد قام الناقد في هذا الكتاب بتحليل حوالي مئة قصيدة من الشعر الجاهلي، محاولاً الاستفادة من عمل (بروب) في تحليله لبنية الحكاية ورصده للبنية الثابتة والمتغيرة فيها، وعمل (ستروس) في تحليله للأسطورة، وفي نقده لعمل (بروب) ولا سيما ما يتعلق بطبيعة الوظائف وتحولاتها والمعاني التي تكشف عنها، فضلاً عن استناده في تحليل هذه القصائد إلى مناهج تحليل الأدب اللسانية والسيميائية، وإذا كانت أهمية دراساته هذه تأتي في إطار الربط بين بنية الشعر الجاهلي وبنية الحكاية والأسطورة، فإن هذه الأهمية أبرز ما تكمن في كونها تشكل نواة لقيام منهجية تحليلية تطور النظرة إلى الشعر بما تقوم به من مقاربة بين مستويات البنية الشعرية، وعلاقة ذلك بالرؤية الجوهرية التي تملكها الثقافة للإنسان والطبيعة والزمن، وذلك على حد تعبير أبو ديب نفسه، على الرغم من أن النتائج التي عرض لها لم تكن بمستوى

الطموح الذي تهدف هذه الدراسة إلى أن ترتقي إليه. وبقيت الدلالات التي ينبغي لها أن تشكل هدف الناقد تتأرجح بين حركات النصوص المدروسة دون أن يتمكن من القبض عليها وتحديدها.

وقد نرى أن أهم الأسباب التي جعلت من دراسات أبو ديب البنيوية رغم خصوبة ما تحتويه، تنطوي على مثل هذا الخلل الذي أضعف الفعالية المنهجية لديه، إنما يعود إلى أنه يقارب بين مفاهيم البنيوية ومفاهيم الحداثة، ولعل أبرز مفاهيم الحداثة التي يستخدمها هومفهوم (الرؤية) ومن هنا جاء الاختلاف والتشويش في ممارساته

النقدية، لأن من مهام البنيوية هو أن تمارس عملية ضبط دقيق للفعاليات التحليلية، بينما تأتي (الرؤية) لكي تحرر هذه الفعاليات وتطلقها في إطار من التصور العارم الذي يمكن أن يهجس به الإنسان.

د. يوسف حامد جابر

الهوامش:

* الرؤى المقنعة/ دراسة في إطار اللسانيات البنيوية للناقد الدكتور كمال أبو ديب.

1- راجع: الرؤى المقنعة/ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: د. كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط 1986 ، ص5-.6

2- الأنتروبولوجيا البنيوية: كلود ليفي ستروس ترجمة د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط/ 1977 ، ص.249

3- الأسطورة والمعنى: كلود ليفي ستروس، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- اللاذقية- ط1985/1 ، ص.12

4- الرؤى المقنعة، ص25.

*- يشير الناقد إلى أن النصوص الأخرى التي لم ترد في هذا الجزء من الدراسة سيتم تضمينها في الجزء الثاني الذي ما يزال قيد الإعداد.

5- نفسه ص.48

6- نفسه ص.49

7- نفسه ص .37

8- نفسه ص.114

9- اللغة والبنية الاجتماعية د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 986/40 ، ص.73

10- الرؤى المقنعة ، ص.71

11- نفسه ص.93

12- نفسه ص.74

13- نفسه ص.75

14- نفسه ص.76

15- نفسه ص.77

16- نفسه ص.78

17- نفسه ص.79

18- نفسه ص.79

19- نفسه ص.80

20- نفسه ص.81

21- نفسه ص.82

22- البنيوية والتاريخ: أضو لغوباسكيز، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط981/1 ، ص14./13

23- الرؤى المقنعة، ص.12

24- نفسه ص49+51+.115

25- نفسه ص.115

26- نفسه ص.115

27- ص115./116.
28- نفسه ص130.
29- نفسه ص148.
30- نفسه ص151.

د.يوسف حامد جابر

□□

...قراءات... قراءات ..قراءات

المثقفُ العربيّ والمتغيّرات

مـقدمـة:

يُعدّ كتاب "المثقف العربي والمتغيّرات" للدكتور علي عقلة عرسان من أهمّ الكتب الفكرية المعاصرة، يتناول فيه جوانب متعدّدة من حياتنا الفكرية والسياسية والثقافية ليخرج من ذلك كله بموقفٍ ومنظورٍ يهمّ المثقف والسياسي والأديب والمفكر، أو بصورة أعمّ فإنه يهمّ كل من عُنِيَ بأمر هذه الأمة وهذا الوطن.

يدلّ عنوانُ الكتاب على معادلةٍ بين طرفين اثنين هما: المثقف العربي، والمتغيّرات، إضافةً إلى علاقةٍ حميمةٍ تربط بين طرفي هذه المعادلة، قوامها التأثير والتأثّر بين المثقف وما يعتمل حوله وفي وسطه من أمورٍ تشغله وتتصل به وبالثقافة والمؤسسات العلمية والتربوية، والسياسة والمجتمع والمواقف والقيم. كما يحاول الكتاب أن يسلّط الضوء على واقعٍ يعيش فيه الإنسان العربي ويرسم له سبلاً توجب عليه أن يجيد التعامل معها في زمن يقذف إليه كل يوم بجديد على أجنحة المتغيرات العاتيّة.

ولكن، قد يبرز سؤال مؤداه: لماذا نخصّ المثقف بطرف المعادلة الأول من دون غيره من الناس الذين يتحركون في مواضع صنع القرارات ورسم السياسة، والتحكّم بالاقتصاد والأمن والصناعة والتجارة ولماذا المتغيّرات -طرف المعادلة الثاني- من دون سواها من الثوابت والشواغل والتطلعات الراهنة، والمستقبلية المستندة إلى كثير من القيم التي يحملها المجتمع بين جنباته منذ مئات السنين؟!

إن الإجابة على هذا التساؤل بشقيه ليست صعبةً على المثقف ذي البصيرة المتنوّرة، وعلى ضوء ذلك يمكننا الدخول إلى كتاب المثقف العربي والمتغيرات، فنحاول دراسة المنظور الذي ينظر إليه عبر المثقف العربي وحقيقة المهمة الملقاة على عاتقه، والمحيط الذي يتحرك من خلاله، ثم ننثني لدراسة المتغيّرات التي تعصف بالعالم العربي، وما تتركه من نتائج بعد أن بدأت تهتزّ أمامها بعض الأوتاد غير المتجذرة في الأرض.

المثقف العربي:

لندرك بدايةً أن النظرة الفاحصة إلى المثقف تختلف عن النظرة إلى الإنسان العادي، فالأول ونتيجة لمكتسباته الثقافية وملكاته الفطرية، يرى فيه الناسُ والنقادُ متنبىء العصر ورسوله الذي يحمل رسالة الكشف والتنوير تعبيراً عن طموحٍ إنساني نبيل، لتغيير واقعٍ ورسم أبعاد مستقبلٍ يسوده الحب والعدل والحرية... وتبعاً لهذه النظرة فإن المؤلف، ينأى مبدئياً عن الإنسان العادي الذي نرى فيه جميعاً وأحداً من السواد، يؤدي وظائفه اليومية في العيش والبناء معاً. لذلك كان المثقف هو المعني بالخطاب النوعي الذي يأتي في ظرفه وتوقيته وأهدافه ليستبدل التعليلات والتسويفات بكلامٍ نظيفٍ واضحٍ صريح. والمثقفون هم أصحاب التأثير فيمن يصنع القرار، وهم أهل الكلام الذين ينأون عن الحاجة وقيودها، باختيار المواقف الحرّة الكريمة، والعمل على تخليص الشعب من الجوع والخوف، وتحقيق الديمقراطية والخير والعدالة.

إن المثقف -هو- أكثر الناس صلةً بالمعرفة، ولهذا فهو مجدِّدٌ وفاعلٌ في الحياة، يستفيد مما يحمل من أفكار ويسعى لإنارة العقول من حوله، ومن ثم الانتقال إلى مدى أبعد للوقوف في وجه الحملات المتتابعة التي تحاول أن تنال من عزم الأمة وتفتّ في عضدها وتخرجها من قداسة تراثها وعقيدتها..إن المثقف هو المعني والمهتم بالوقوف في وجه الحملات التي يشنها الأعداء علينا في غزوٍ ثقافي، وتطبيعٍ سياسي وغير سياسي مع العدو الصهيوني، وتفنيد الادعاءات التي تشكّك في حضارتنا وقيمنا وعروبتنا وانتمائنا وتجعلنا نعيش حالةً من التبعية لا نُحسَد عليها. وبصورةٍ خاصةٍ في هذا الوقت الذي وُجِد فيه من يُرَوِّج للتطبيع، ويدعو للشرق أوسطية، ويرى -مع الأسف- أن الثقافة العربية لا تكتمل إلا بالثقافة الإسرائيلية!!.

إن الكتاب يعرّي هذا الزيف، ويفضح أولئك الذين ينخدعون بالشعارات الفضفاضة، والذين ارتضوا أن يجنّدوا أنفسهم للترويج لغزوٍ ثقافي، ويعقدوا من أجل ذلك ندوة غرناطة بإشراف من المنظمة العالمية "اليونيسكو".

ونتيجةً لمعطيات مرحلة ما بعد حرب الخليج، وعَصْفِ المتغيّرات بالعالم، وَجَدَ المثقفُ العربي نفسَه في مثاقفة مع الغرب الأوربي، وفي مواجهةٍ ما مع الولايات المتحدة الأمريكية، تحيط به التحدّيات التي تمسّ لغته والحرف الذي يكتب به، وتمسّ تاريخه وأمته وحضارته ووجوده وتحبسه ضمن حدودٍ قطريةٍ ضيّقةٍ في مجال الأدب والثقافة، فيها قصةٌ سوريةٌ وروايةٌ مصريةٌ ومسرحٌ لبناني وشعرٌ مغربي ونظريات إلحادية وعنصرية، تسعى جاهدةً لإبعاده عن أصالته وعقيدته السمحة... وتجاه ذلك انطلق المؤلف -في دعوةٍ حميمةٍ- إلى إعادة ترتيب البيت الفكري العربي. ورأى أن المثقفين طرفٌ هامٌ في هذا الأمر، تقع على كاهلهم مسؤوليةٌ كبيرة حيال ما يجري، وعليهم يتوجّب استخلاص العبر والدروس مما يحيط بهم، وما يحيق بوطنهم من متغيّراتٍ وتحدّياتٍ، كما يتطلّب منهم لتجميع أركان هذا البيت، إظهار استعداداتهم الفردية الذاتية والجمعية لمراجعةٍ صريحةٍ وشجاعةٍ ومحاورةِ الآخرين من شيوعيين وقوميين وناصريين وإسلاميين بغية الوصول إلى رؤى حقيقية تتمثّل فيها المصلحة الوطنية والقومية، تتجلّى في النقاط الآتية:

1- [illegible]

2- [illegible]

3- [illegible]

4- [illegible]

ومن ذلك نجد المؤلف يلحّ على ضرورة أن يأخذ المثقف العربي دوره، ويطالبه بامتلاك المعرفة، وتحويلها إلى وعي لدى الآخرين. ومن ثم تحويل الوعي إلى قرارٍ وسلوكٍ وانتاجٍ وعلاقاتٍ وعملٍ وأخلاقٍ للوقوف في وجه الإغراءات المالية والإعلامية والمكاسب والجوائز وأساليب التسويق والترويج، والقمع ابتداءً من أجهزة مخابرات التحالف الدولي ضد الشعوب وانتهاءً بعناصر السمسرة والميوعة الثقافية والإعلامية العربية واتباعها الذين يدخلون التاريخ في عصر التطبيع.

إن الحقبة التاريخية الراهنة - كماي يرى المؤلف- تتطلّب من المثقف أن يجعل من الثقافة حصناً منيعاً للدفاع عن الثوابت المبدئية والوطنية والقومية والخلقية والدينية، وأن يقدّس الشهادة وقيمها ويدحض كل دعوة للتطبيع مع العدو، ونظراً لأهمية ذلك، فقد أعدّ المؤلف برنامج عملٍ يضع المثقف والثقافة وجهاً لوجه أمام المسؤوليات الجسام، كما يخصّص فصلاً من أجل جبهةٍ موحّدةٍ للمثقفين العرب، باعتبارهم القادرين على تخليص الأمة مما هي فيه، ويصوغ ميثاق المثقفين العرب الذي قدّمه إلى المؤتمر العام الثامن عشر للأدباء والكتاب العرب الذي انعقد في عمان بالأردن من 12-19 كانون الثاني عام 1992 فأقرّهُ بحذافيره وبالإجماع. ونعرض فيما يأتي لأهم بنوده:

1- [illegible]

2- [illegible]

3- [illegible]

4- [illegible]

5- [illegible]

6- [illegible]

الثقافة:

إن الثقافة المتنورة التي بدأت منذ أكثر من قرنٍ من الزمن تسطع على العالم العربي، والتي اتسع مدّها في السنين الأخيرة، لاتزال مضطربة -في وطننا العربي- وقد لا تخلو من أشكال التراجع في بعض الجوانب -قياساً على الأمم الأخرى- ولكن بوجهٍ عامٍ فإن التطور العام أدى إلى انتشار المعارف واتساع آفاق الفكر والاختصاص، وانفتاح مراكز المباحث العلمية، وتحرّر الأدب والفن من التقليد ودخول مجال الابتكار، وارتقاء لغة الحديث العادي متقربةً من الفصحى. وفي مجال السياسة كانت هناك صراعاتٌ وأزمات، فما موقف الثقافة بعد هذا التيار الجارف من المتغيّرات والحملات الشرسة التي تعاني منها بدعاوى التطبيع مع العدو الصهيوني، ويغذّيها الغرب بما يحشد لها من إعلام ويدفع باتجاهها من غزوٍ ثقافي بدأ يحاصرنا من كل جانب؟!

إن أول سطرٍ في الكتاب يتساءل فيه المؤلف عن (الثقافة) وجدواها وأصحابها، ويوليها أهميةً بالغةً، لأنه يراها الملاذ الأقوى، والحصن الأخير الذي يحصّننا من الهجمات المتتابعة، ولأننا من خلالها ندخل العصر ونحقّق

التقدّم الحضاري، وامتلاك العلوم، وبها نبقى في حرزٍ من تأثير الدعوات المغرضة التي ينادي بها الأعداء ومن اقتدى بضلالهم ممن يرون ضرورة تعميم الثقافة الشرق أوسطية أو الكتابة بالعامية، أو بالحروف اللاتينية، أو النزوع القطري الضيّق أو الأخذ بالمقولات الفكرية المتعالية على الانتماء والمرتكزة إلى تبعيةٍ للمركزية الثقافية الغربية (الأوربية) أو الانخداع بشعارات لها طيفٌ إنساني عريضٌ، كانت السبب في وجود صراعات وخلافات بين أبناء الأمة الواحدة.

والمؤلف الذي يؤكد على أن الثقافة بمثابة الحصن الأخير للأمة، يتطلع إلى سيادة ثقافةٍ عربيةٍ صحيحةٍ تقوم على أيدي المثقفين، وتنتشر بين المثقفين وبقية الجماهير لتتسع دائرة فعالية الجبهة الثقافية عربياً، وتمتلك الأرضَ والنفوسَ، والتراثَ والعقيدةَ باعتبار الأمة "أمة عزّت بالإسلام وللإسلام: غرسٌ غذّاه العرب بالدم حتى زكا ونما، وتمكين هذه الجبهة من ترسيخ قيمها ومفاهيمها وأخلاقها ومبادئها التي هي في نهاية المطاف، قيمُ العرب والمسلمين ومفاهيمهم... في رؤيةٍ جديدةٍ للعصر، وتفاعل ناجح معه...".

ويرى المؤلف ضمورَ الثقافة قد ترافق بظلم الحكام وسيادة الطغيان، وانتشار أنماط الدولة الأمنية على حساب المواطن الذي عانى من الألم والخوف ومازال الرعب يلاحقه من الغرب إلى الشرق فتنازل عن شجاعةٍ وكرامةِ نفسٍ، ولم يجرؤ على قول كلمة حقٍ يقولها في وجه سلطانٍ جائرٍ وتنازلت الثقافة عن رفع أصوات المثقفين أمام الأسواط، واستكان الشعر لمصلحةِ الشعار، والحكمة لمصلحة الحكومة، ورحاب الفكر لمصلحة التسييس، وانحنى الإبداع أمام الإعلام، ونشأت رتبٌ ثقافيةٌ ومراتبُ تحدّدها المكاسب، وأوجدت العصيّ الغليظة للضرب، وصُنعت سياسةٌ بالأدب وصُنّع الكتاب ليصدّر سياسة...

ثم يطرح المؤلف تساؤلاً استنكارياً عن حقيقة الثقافة العربية الإسلامية، وهل هي التي أنبتت وأنتجت ثقافة هؤلاء وأدبهم وإعلامهم؟!!.

إن تعريف الثقافة الذي يعتمده المؤلف هو: "أنها مجموعة من السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية الخاصة التي تميّز مجتمعاً بعينه، وتشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة والإنتاج الاقتصادي كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات" وتبعاً لذلك فإن الثقافة تشمل جميع من يساهم بجهدٍ في الثقافة من خلال مجتمعه، ويكون حجم المسؤولية بحسب الموقع الثقافي ودرجة الوعي ومقدار احتمال المسؤولية.

ولدى استقراء الثقافة ومعطياتها يميّز المؤلف بين:

1- [illegible]

2- [illegible]

ثم يؤكد المؤلف على أن الثقافة العربية التي صمدت أمام جميع المحن التي ابتليت بها، فإنها اليوم تعاني من تبعيةٍ للخلافية السياسية، وتكاد تفقد استقلالها وحضورها القومي الفاعل في صنع القرار السياسي، وقد تأثّرت بالسياسات القطرية، فتطلعت إلى اقتسام التاريخ الثقافي العربي القديم، وتقسيم الثقافة العربية على الجغرافيا السياسية العربية الراهنة من خلال خصوصياتٍ مقيتةٍ، مع أن الثقافة العربية كانت منذ القديم ومازالت أصيلةً حيةً في النفوس من حيث هي قيمٌ ومقوماتٌ صالحة للبقاء والتقدّم والحياة والعلم والتربية واحتضان الثقافة والعلوم، ويقتنع أهلها بأن عليهم تقع مسؤولية المبادرة، والحوار بين مختلف الفئات والاتجاهات من اليسار الماركسي -أو الذي كان ماركسياً- إلى الاتجاه القومي والاتجاه الإسلامي ضمن قناعاتٍ من الاعترافات بالآخرين وحقهم في الاختلاف، والاعتراف بأهمية التعدّد والتنافس من خلاله، والحوار الصريح الموضوعي الديمقراطي الحرّ، الواضح

تحت سقف الانتماء إلى الوطن واحترام العقيدة، ذلك لأن الثقافة تمثّل شخصية الأمة وهويتها وحصن صمودها ودفاعها الأخير، فكان من الضروري تعزيز موقعها حيال السياسات من جهةٍ، وحيال الجماهير من جهةٍ أخرى بغية استعادة هيبتها ومصداقيتها، وفرض حضورها في ساحة القرار.

أما المجتمع الذي يتلقّى الكلمة، فإنه يجد فيها حصنه الأخير ودرعه الواقي، والمثقفون هم طليعة هذا المجتمع، وعليهم يقع العبء الأكبر في جعل الثقافة قادرةً على تحرير ساحاتها، واستعادة مبادراتها لمواجهة التحديات القاهرة، وعلى هذا تصبح الثقافة منطلقاً للمقاومة ومقاومةِ التطبيع على وجه الخصوص الذي يتمثّل في رفض الاعتراف بالعدو الصهيوني ورفض أي نوعٍ وشكلٍ من أشكال التطبيع معه، أو الارتماء في أحضان القوى التي تحمي دويلاتٍ وأنظمةً وشخصياتٍ خائرة.

إن ثقافة التطبيع -كما يراها المؤلف- شكل سلبي في حياة الأمة، بينما ثقافة المقاومة تعني إحياء قيم النضال في النفوس، ورفض كل ما من شأنه تغيير هوية المنطقة، وهوية سكانها، واستلهام النماذج الوطنية المناضلة في الحياة السياسية والفكرية والأدبية العربية المعاصرة، والتصدّي للمحاولات المحمومة التي تبذلها ثقافة التطبيع والتي توهمنا بانتهاء دور الأدب والفكر العربي بانتهاء القضية الفلسطينية التي طوقتها اتفاقية أوسلو.

إن ثقافة التطبيع تدعو إلى التفاوض والاعتراف، وتغيير صورة العدو، لذا كان لزاماً على ثقافة المقاومة أن تنبثق لتؤكد على البعد القومي للقضية الفلسطينية وعلى الشمول القومي للثقافة العربية، وترفض الثقافات القطرية، كما تؤكد على البعد الإنساني لثقافة المقاومة التي -هي- ليست ثقافة إرهاب وعنف مجاني... كما كان لزاماً على هذه الثقافة أن تغيّر أسلوب خطابها، وتعيد النظر في وسائلها وأدواتها على أسسٍ علميةٍ ومنطقية مدروسة.

لقد طرحت ثقافة التطبيع في الأدب والثقافة والفكر والفن شعاراتٍ من شأنها خدمة أهداف العدو، وأن تُحدث قطيعةً مع التراث العربي، فترفض السلفية في الكتب الصفر، وتدعو إلى الدخول في حداثة تبتعد عن أوهام الماضي، وتعلن موت الأدب المرتبط بالنضال والمقاومة وإظهار أغراضٍ واهتماماتٍ جديدةٍ للأدب، وتدعو إلى إبطال قيمٍ خلقيةٍ وقيمٍ روحيةٍ في ظلّ مجتمع استهلاكي مادي، وتزعم انهزام البطل في الأدب والنداء بواقعيةٍ انهزاميةٍ، ولتحقيق ذلك كله فقد عمدت ثقافة التطبيع إلى تسخير أموالٍ ومنابر وإبراز عصيٍّ غليظةٍ لخدمتها ولترويج مقولات السلام والرخاء والرفاهية وحلّ مشكلات الشباب وإنهاء العداء، والتخلّي عن الأهداف التي ضحّى من أجلها الشهداء.

الثقافة العربية الإسلامية:

يميّز المفكرون بين رافدين -هما العروبة والإسلام- تستقي منهما الحضارة والثقافة العربية المعاصرة والقديمة عصارةُ نمائها وبقائها.

فالعروبة التي احتضنتها الصحراء العربية فأكسبت أهلها القوة والمنعة والمروءة والأنفة، وعلمتهم الشجاعة والصبر والحمية والحفاظ على الحقوق، وزيّنت شمائلهم بالبيان العذب الساحر، كانت ولاتزال تلّم شملهم وتحفّظ تراثهم وقيمهم.

والإسلام، برسالته السماوية هو الذي صقل تلك القيم وثبّت الشمائل الخلقية في النفوس، ولم يكن مجرد مجموعةٍ من العقائد تنظّم حياة الإنسان الروحية فحسب، وإنما كان إلى جانب ذلك نظام حياة متكاملاً في نظرته للكون والحياة والإنسان، وبهذا المعنى كان إصلاحاً لنظمٍ قديمةٍ، وصقلاً وتهذيباً لأخلاقٍ فاضلةٍ، حتى غدت الحياة العربية في ظلّ الإسلام مظهراً من مظاهر الحضارة العربية المتميّزة، ومع أنها قد تعرضت لكثيرٍ من المحن فإنها لاتزال تحافظ على أرضها وشخصيتها وانتماء أهلها المتمسكين بقيم الحق والخير والجمال، وعلى الرغم من وجود حواجز وحدودٍ بين أجزائها إلاّ أن الهمّ القومي لايزال عامراً في النفوس على امتداد هذه الأرض.

وحفاظاً على استمرار الحضارة والثقافة العربية ووحدة أرضها وشعبها فإن المؤلف ينطلق في معالجته لقضايا الثقافة والفكر المعاصر من منطلقٍ تتلاحم فيه العروبة مع الإسلام تلاحماً لا انفصال فيه، لذلك نراه حين يؤكّد على ضرورة الثقافة العربية في الأدب والفكر والاجتماع ومقاومة العدو، وعدم مهادنة الطغاة، نراه ينطلق من منطلقٍ إسلامي روحي مؤيدٍ بالشواهد والنصوص المستمدّة من القرآن والسنة النبوية وأشعار العرب القديمة. ولنقفْ على جانبٍ يسيرٍ من ذلك:

إن المؤلف حين يبحث في الثقافة ومسؤوليات أهلها التاريخية والقومية والخلقية، يطلب منا أن تكون نفوسنا على قدر هذه المسؤولية وألا نكتفي بتبرئة الذمة الشخصية ورفع العتب وتبييض الوجه "لاسيما إذا كانت تلك النفوس ترتع فيما يرديها، والنفس أمارة بالسوء".وفي ذلك إشارة إلى الآية القرآنية الكريمة: "إن النفس لأمارة بالسوء" وحين يتحدث عن الخواء الروحي للفرد والأمة يشبهها بتماثيل الجاهلية التي صُنعت من التمر. وهذا يذكرنا بحكاية الأعرابي الذي صنع إلهاً من تمرٍ، وعندما نام وضعه عند رأسه ليحرسه ويحميه، فلما أفاق وجد الثعلب قد بال على تمثاله التمري، فقال:

اربّ يبول الثعلبان براسه　　　الا هان من بالت عليه الثعالب

ولدى معاينة الواقع الراهن للأمة يراها تستسهل السهل، ولا ترتقي بمرادها إلى مراتب النفوس الكبار وهنا فإنه يستلهم ذلك من بيتين من عيون الشعر العربي: الأول:

لأستسهلن الصعب أو أدرك المنى   فما انقادت الآمال إلا لصابر

والثاني:

وإذا كانت النفوس كباراً   تعبت في مرادها الأجسام

والمؤلف لا يفتأ يذكر بين بحثٍ وآخر أولئك الذين خافوا من نتائج الكلمات، وخافوا من التعبير فاستكانوا إلى واقع رتيب سعياً وراء (أمنٍ من جوعٍ وخوفٍ) واقع يطحن معظم الناس في معظم الأقطار، وهو –المؤلف– يشير إلى الآية الكريمة: "الذي أطعمهم من جوعٍ وآمنهم من خوف" وشتّان في الاعتقاد بين من يرى الأمن والرزق بيد السلطان، وبين من يعتقد أن الرزق والعمر والأمن بيد الله موزع الأرزاق ومقدر الأعمار !.

ولدى الحديث عن التسامح القومي الذي يعزّز الإيمان في النفوس يستشهد بقوله تعالى: "وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم"

وإذا كان خلاص الأمم وارتقاؤها لا يكون إلا بالعلم والأخذ بأسبابه، فقد رأى أن الوصول إلى العلم لا يكون إلاّ بالتغيير، ابتداءً من النفس وانتهاءً بالوطن ومروراً بالآخرين مستشهداً بقوله تعالى: "إن الله لا يغيّر ما بقومٍ حتى يغيّروا ما بأنفسهم" ولأن المؤلف يؤكد أن العلم يكون على أرضية من الإيمان بالله.

ويرى أن الناس متساوون أمام القانون، تُحترم حرياتُهم، ولهم مثل ما عليهم، لا يُستثنى، من ذلك إلاّ من أسقط الله سبحانه عنه ما وجب بسلبه إياه ما وهب، وهذا مستوحى من القاعدة الفقهية: "إذا أخذ ما أوهب أبطل ما أوجب" ويؤكد على المسؤولية العامة والخاصة مستوحياً ذلك من الحديث الشريف "كلكم راعٍ وكلكم مسؤول عن رعيته..."

ولدى الحديث عن ثقافة التطبيع يرى أن كلمة المثقفين لن تضيع هباءً لأنها كلمةٌ طيبةٌ وشعلةٌ ومصباحٌ وزيتونةٌ نقيةٌ.. وهذا مستمدٌ من الآية الكريمة: "يوقد من شجرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ لا شرقيةٍ ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار. نورٌ على نور...."

وعن قيمة الشهادة في سبيل الوطن، فإنه يُعلي من شأنها، لأنها السبيل الأقرب للجنة متمثلاً قوله تعالى: "ولا تحسبن الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياءٌ عند ربهم يرزقون" ويشبه تلك الفئة التي تتصل بالعدو، ويُحسب أهلها على القضية الفلسطينية، يشبههم بالذين يتعلّقون بها على حرفٍ، وهذا مستمد من الآية الكريمة: "ومنهم من يعبد الله على حرفٍ فإن أصابه خيرٌ اطمأن به..."

أما أولئك الذين لم يتخذوا مواقف واضحةً مما يحدث، منتظرين انكشاف النتائج، فيشبه انتظارهم بتبيان الخيط الأبيض من الخيط الأسود، وفي ذلك استيحاء من الآية الكريمة: "وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر"

وأمام موجات الفساد والانحلال الخلقي والخواء الروحي، يرى أنه لا ينقذنا من ذلك إلا التمسّكُ بالعقيدة التي تقيم التوازن في المنحيين الروحي والمادي للإنسان، ليعيش وينتج، ويعمل لدنياه كأنه يعيش أبداً ولآخرته كأنه يموت غداً، وفي ذلك إشارةٌ لقول يُنسب للإمام علي رضي الله عنه:

اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً .

وعن تلازم العروبة والإسلام يرى أنما "عزّ العرب بالإسلام، والإسلام نبتٌ غذّاه العرب بالدم حتى نما وانتشر، وساد، وأن العرب بيضة الإسلام... وقد كرّمهم الله بأن أنزل القرآن بلغتهم، وجعل الرسولَ الكريم منهم، وجعل لغة أهل الجنة –هي– العربية، لغتهم... وفي الحديث الشريف: "أيها الناس. إن الربَّ واحد، والأب واحد. ليست العربية من أحدكم بأبٍ ولا أم. العربيةُ لسانٌ، فمن تكلّم العربية فهو عربي."... وتكفّل الله سبحانه وتعالى بحفظ القرآن الكريم بقوله: "إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون".

المتغيّرات:

لو أن الإنسان يتوقف بين حين وآخر، ليراجع المواقف ويستعرض الأحداث، وينظر إلى الخلف مرةً وإلى الأمام مراتٍ، منطلقاً من لحظةٍ راهنةٍ أشبه بالجسر الذي يصل بين برّين، ليرصد ويستقرىء ويستنبط ويصوغ رؤيته على ضوء ما يصل إليه. أجل لو أن الإنسان يقوم بمثل هذه المراجعة، لخرج من هذا الاستنباط بالظواهر العامة والخفية في عالم السياسة والثقافة والفكر والإيديولوجيا حيث تتعدّد الاتجاهات وتتذبذب الثوابت، وتهتزّ القيم، ويرى أن العالم يُحكم –حسب زعمهم– بنظامٍ دوليٍ جديد، ويذكّر المؤلف أن هذا النظام يراعي مصلحة الأقوى

ويئام عن حقّ الضعيف، ويكيل بأكثر من مكيال، وقد يتراجع عن الموقف الذي تبناه بالأمس عندما يراه اليوم يتعارض مع مصلحته ومصلحة من يريد أن تكون له مصلحةٌ فيه.

من هذا المنظور يمكن النظر إلى المتغيّرات التي يثيرها الكتاب، إذ يرى العالم يتغيّر، وهو محكومٌ بقانون الحركة التي هي قانون الحياة ذاتها. ويطالب بالتغيير، ولكن ليس بالشكل والمظهر وإنما بـتغيير المحتوى العام الروحي والفكري والشعوري. تغيير الرؤية والقيمة والسلوك والفهم والنظرة إلى الحياة وإلى الآخر، وإلى العلاقات بين الأشياء والأحياء..". ثم يطالب المؤلف بإعادة النظر في توظيف الطاقات والمعلومات والقوانين في ضوء المعرفة والمعطيات الجديدة المتجدّدة استناداً إلى التجربة السابقة والمصلحة القائمة والهدف المنشود.

إن الكتاب يرصد جانباً عريضاً من التغييرات التي حدثت عندنا وفي العالم من حولنا، فيرى أن زمن المتغيرات، هو عالم ما بعد الحرب العالمية الثالثة التي حدثت ومازالت نتائجها تظهر بعد عام 1987 وانتهت بوقف إطلاق النار في حرب الخليج الثانية ليل 27–28 شباط 1991.

ومن المتغيّرات التي تَوَقّفَ الكتابُ عندها، سقوطُ الاتحاد السوفياتي وانعكاس ذلك على من كان يدور في فلكه؛ وكان للعرب حصتُهم من النتائج السلبية، مما جعلهم يتخلون عن الصراع مع الصهيونية ويتجهون إلى السلْمية، ويحاولون التلاؤم مع واقع جديد، وانفراد الولايات المتحدة الأمريكية بالساحة الدولية، وهي التي تنظر إلى سورية التي دخلت معها حرب الخليج الثانية كشريك، تنظر إليها على أنها دولةٌ مهزومة في تلك الحرب.

ويعرض المؤلف لانهيار حلف وارسو، وتحوّل مجلس الأمن إلى مؤسسةٍ أمريكية، فازدوجت لديه المعايير، نرى ذلك في موقف أمريكا داخل المجلس الدولي وخارجه، وهي التي انتصرت لإسقاط الانتخابات الجزائرية التي نجح فيها الإسلاميون، كما انتصرت للرئيس الروسي يلتسن عندما كان في البرلمان، وكانت القوات العسكرية تحاصره، فجعلت الديمقراطية إلى جانبه، وهي الديمقراطية نفسها التي جعلتها إلى جانبه مرةً ثانيةً عندما أصبح يلتسن رئيساً وحاصر البرلمان، وقصفه بمدافع الدبابات، وأمريكا في الحالتين لم تكن إلاّ مع مصالحها.

وأمريكا هي التي قطعت المساعدات عن باكستان لمنع تطوير سلاح نووي حين تعارض ذلك مع مصالحها، كما دمّرت العراق، وحاصرت ليبيا ومنعت وصول الأسلحة التقليدية إلى سورية، وضغطت على الغرب للوقوف معها. بينما صمتت عن مشاريع تطوير السلاح النووي القائم بين إسرائيل وجنوب أفريقيا. إضافةً إلى تعاونها الاستراتيجي مع إسرائيل التي تدعو معها إلى تعطيل الجامعة العربية وإزالتها والتي يسميها بيريز جامعة الكراهية، لتحلّ محلها الجامعة الشرق أوسطية، وتدعم الاهتمام بالمنظمة الدولية للحماية القطرية، والاهتمام بالمجتمع الدولي في مواجهة المجتمع العربي وشعاراته، وتشجيع النمو القطري في وجه النزوع القومي، وازدياد السلطة التنفيذية المتمثلة في شخصٍ أو أشخاصٍ يصبحون –هم– الكلّ والوطن والإرادة والقرار.

وتتوضّح ازدواجية المعايير في التعامل مع مشكلة البوسنة والهرسك، لينقلب الظلم عدلاً، والعدل ظلماً، والمقاومة من أجل التحرير إرهاباً، والصراعات القومية نزاعاتٍ حدودية قطرية لابدّ من تصفيتها بالطرق الودية. ونرى أمريكا تبذل جهودها للهيمنة على العالم العربي عندما خَفَتَ الحسّ القومي وتراجع التضامن العربي الوحدوي، بعد مؤتمر مدريد، وحين فضّل بعضُ العرب عدوَّ العرب على العرب، كانت أمريكا تنظر إلى الصحوة الإسلامية نظرةً تصفويةً، وطرحت مع غيرها من الحاقدين شعار (الإسلام بعد الاشتراكية) لأن الصحوة الإسلامية في نظرها تمثّل (الشيطان) وهو الإيديولوجيا المعادية للغرب، وتجعل الأمةَ العربية تابعةً للقوة السياسية الوحيدة، وعمدت بعد حرب الخليج على زعزعة الثقة بين كثيرٍ من الحكام والسياسات، وعانى الشعبُ أشدّ العناء وهو يدخل ساحاتِ الخوف، وتحوّل إلى مستهلكٍ للثقافة العامة ومحتاجٍ إليها، في الوقت الذي تُساعد فيه –أمريكا– على انتشار أشكال الفساد والانحلال الاجتماعي والخلقي، وهجرة العقول، وتهديد الدول الفقيرة للقضاء على القنابل السكانية المتفجرة، والمزاحمة الاقتصادية، ورفع وتائر الجوع والقهر والنهب المنظّم ليبيد الناس بعضهم بعضاً، والسكوت عن انتشار الأمراض، وتخريب البيئة بالنفايات النووية، ودعم الحكام في الدول النامية، ليكثر الظلم ويسود الطغيان وتنتشر أنماط الدولة الأمنية، ويضيع المواطن، وحريّاته، بعد أن جاع، ولبس قناعاً يخفي آلامه، وفقدَ الأمنَ الغذائي، ولم يبق لديه كفاية اقتصادية، يرافق ذلك كله غياب الروح وحضور المادة، وتهافت الناس بالمجان على اللهو والتسلية.

والمؤلف تجاه هذا التحدّي الزاحف، يضع آماله في المثقفين والثقافة، والتمسك بالعقيدة وسلامة الانتماء والهوية، ويتفاءل كثيراً ويرى أن الجماهير العربية، كانت ولاتزال نقطة البداية، ونقطة الرهان استناداً للحق العربي واستمراراً في الصراع مع العدو، ووصولاً إلى الحق الكامل الذي لا نتنازل عن شيءٍ منه، ولكن لابدّ من العودة إلى المدرسة والبداية من التعليم والتربية .

محمد قرانيا

□□

مرثية الزوال
آخر ما تبقى من شيء أصيل في الصحراء

مدخل...

لابد من النص للقارىء والناقد، وإذا تمت إحالات من النص إلى مرجعيته فإن هذه الإحالات إغناء لمخيلة المتلقي ولمنهجية الناقد، غير أن هذه المرجعية ليست النص إطلاقاً.

إن نصوص "ابراهيم الكوني" تتحول بقدرة قادر (هو الناقد)- فيما اطلعت عليه من كتابات حول هذه النصوص - إلى مصدر معرفي فيما يخص الصحراء والطوارق، فالكثير من هذه القراءات تنصب عما يكشف عنه النص من فولكلور الصحراء وانثربولوجيا الطوارق، وهكذا هي بحث في المرجعية؛ قراءة تتخلى عن النص بأن تفككه وتحيله إلى مرجع.. فهي قراءة لا تضيف ولكنها تنفي النص، وبالتالي تنفي مصداقيتها كنقد، لكنها تُنطق مسكوتاً عنه حول العلاقة بين هذه القراءة وذلك النص.

ثمة كتابة تحدد زاوية القراءة، أو أنها مكتوبة انطلاقاً من هذه الزاوية، إن الكتابة التي تحاكي مثلاً ألف ليلة وليلة في الأدب العربي، هي في الكثير من الأحيان كتابة لقارىء معين، أو أنها كتابة لصيغة سردية تدهش هذا القارىء، إنها "أرابيسك" اللوحة التي تشبع عين السائح، فالسرد "الشهرزادي" الذي يهتك الأسرار بإيلاج الحكاية في الحكاية، وإخراج الحكاية من الحكاية، هذا السرد هو نتاج مخيلة قارىء غربي لألف ليلة وليلة، والانصياع لقراءة مثل هذه ، هو في المحصلة ابتعاد عن الاستفادة من تقنية الحكي في "ألف ليلة وليلة" واقتراب أو دخول تحت مظلة القارىء المنتج لهذه القراءة، وبالتالي اغتراب عن النص بالانضواء تحت نص آخر، يمكنني أن أسميه حكاية شهرزاد، لأن شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" غير شهرزاد المعاد إنتاجها عند القارىء الغربي، وهكذا فإن مثل هذه الكتابة تعيد إنتاج قراءة أكثر منها كتابة وإبداعاً، ولهذا فمثل هذا النص.. ليس نص الكاتب المبدع بقدر ما هو نص القارىء، إنه لا يختلف - بصورة مفارقة- عن نصوص الروايات الشعبية التي يكتب الجزء الثاني والثالث من الرائج منها، أي أنها رواية السوق، رواية الآخر.

ويقول عبد الرحمن منيف " لقد ظهرت في السنين الأخيرة مجموعة من الروايات الفلكلورية والتي كتبت خصيصاً لقطاع معين في الغرب، القطاع المسيطر على النشر والترجمة والصحافة ومنابر الاعلام، من أجل انتزاع ثقته وبالتالي اعترافه، وإذا كانت القاعدة أن نتوجه إلى شعبنا بالدرجة الأولى، دون أن نخجل من تخلفنا، وأن نخوض في جميع المشاكل المرتبطة بهذا التخلف، فيجب أن لا نظهر اعتزازنا بالتخلف أو أن نجعله وسيلة لتسلية الآخر، لسنا غريبين أو عجائبيين، ولسنا امتداد ميكانيكياً لألف ليلة وليلة.

إن عملية الختان.. قد ترد في سياق رواية- كما أن الإشارة إلى اللواط أو السحاق إذا ورد في رواية فلضرورات أساسية، لكن يجب ألا تحجب عنا المشاكل الأكثر أهمية والأجدر بالمعالجة، فقط من أجل إدهاش الآخر أو استعراض جرأتنا أمامه".

إنها مجرد إشارة استدعتها القراءة إلى كتابة تستهدف متلقياً يكون فيها الكاتب أداة انعكاس، مرآة مصقولة تعكس وجه الكاتب كما يتصوره هذا المتلقي، وبهذا يشيئ الكاتب ذاته، ينفي ذاته.

إنه الكاتب المحروم من ذاته الذي يروج تصورات الآخرين وأفكارهم عن هذه الذات.

***

يكتب (ابراهيم الكوني) مرثية الزوال، إنه يعيد كتابة تلك الأساطير المضادة للعار، وبتلك التمائم بالكتابة يواجه الزوال، إن هذه الروايات يرويها آخر الرواة عن الذين ذهبوا في حربهم ضد (رياح القبلي) ولم يعودوا.

إنه يكتب عن آخر ما تبقى من شيء أصيل في الصحراء التي لم تبق من هذا الأصيل إلا أساطير موشومة في الذاكرة أو في كهوف جبال تاسيلي.

إن مثل هذه الكتابة تأريخ للزوال، تأريخ للامحاء ومواجهة لهما، إنها كتابة على الرمل وبالرمل، كتابة العطب الداخلي تكشف عن أسرار بقيت في السر سكنت الصحراء وأصيبت بجنون هذه الصحراء، فذهبت في هذا الجنون، ضائعة بين الكثبان والسراب والقبلي يمحو آثارها.

إن محاولة اخفاء هذه الأسرار أصابها الوهن وضربها الزوال لهذا أتى الكوني ابنها ابن سلطانها، لنشر هذه الأسرار في الريح وليكون آخر مقاتل لقبيلة رياح القبلي، يقاتل الموت بالسرد الموصول وبالكتابة لرواية واحدة متعددة الأقنعة: الخسوف الخماسية، المجوس، الجزءان، التبر، نزيف الحجر، وكل رواية منها هي كتابة أخرى لنفس الأساطير، الأساطير المضادة للعار بل مراثي الزوال.

إن الزوال في رواية الكوني هو الغريب أيا كان هذا الغريب ومن أين ما أتى، من صحرايز في الجنوب أو من بلدة غربان في الشمال، والزوال هو القبول بهذا الغريب أو تداعي الجسد في مواجهته.

ولهذا يبدأ هذا الزوال متى ما انكشفت الأسرار، إن اكتشاف لوحات تاسيلي هو زوال لتسيلي لأن هذه اللوحات صارت ملك الحضارة المكتشفة، لقد فكت رموزها وانكشفت أسرارها ومن لا أسرار له لا قوة لديه، فكل ما لا يخفى عن أعين الغرباء، مات.

ولهذا يخفي الكوني أهدافه عن الآخرين لكي يصلها.

بدأ الكوني بالصلاة (الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة) ليواجه الموت بجلال الحزن لا بالنديب والعويل وشق الخدود إنها صلاة الغائب، وفي قصة "إلى أين يا أيها البدوي؟ إلى أين" صرخة في شكل تقرير يكشف الزوال الكامن في حالة البدوي الذي با ع الجمل وترك الصحراء.

ثم نمت شخصيات القصص القصيرة تلك لتشكل لحمة الروايات وتبدو شخصيات هذه الروايات كشخصيات سرابية وأصوات زائفة فهي أقنعة لشبح، مطاردة يتعقبها الموت أو سكن الموت ردفها وإن كانت تقاتل بعناد وفروسية صحراء شرسة إلا أن سلاحها شاهد قبرها.

إن نمو الشخصية هو فناؤها فهي تقاتل لكي تندس في صندوقها.. نفسها شخصيات تعطى العالم ظهرها ليظهر العطب الداخلي، لأن الموجهة عند شخصيات الكوني تعني الانسحاب وتحدث بمجرد أن تخرج من صندوق الرمل الصحراء، وهكذا المفارقة (الكونية) إن الجمود هو وسيلة البقاء وإن الانسحاب هو وسيلة الدفاع، وإن الصحراء هي المتراس الأول والأخير، هي المهد/ القبر، وإن كل دخيل على هذه الصحراء هو الوباء، هو الاضمحلال والزوال، إنه غريب وكل غريب/ عدو.

وعندما تشهر الصحراء الصديق العدو سلاحها الفتاك، الجفاف ويواجه بطل الكوني الموت فإنه لا يستسلم للصحراء لتطعنه بهذا السلاح الخارق، إنه حين يصل البئر عارياً ولا يملك أي وسيلة للدفا ع للوصول إلى الماء لمبارزة الصحراء، فإنه يرفع سلاحه الخاص والأخير/ الموت، فيرمي بجسده في البئر، إنه في مطاردته المستميتة للغزال يمسك بالزغب.

ثمة احساس عميق باللاجدوى وتاريخي بالعقم.

ويبدو الكوني ممسوساً بالحكي وبأنه راوي القبيلة، ولهذا لا يعير الزمن أي اهتمام فهو يروي أساطير وخوارق وطبيعة جن ، فيها المكان هو الزمن الداخلي للشخصيات ولهذا فللرواية بداية وعقدة وخاتمة لكن ليس للبداية مكان. وقد تكون الخاتمة في الوسط وقد تولد الاشارة حدثاً من حدث فتولد حكاية وقد يستغرق الحدث لحظة أو عقداً من الزمن. أن الموت لا زمن له ولكن له شكل/ مكان هو الصحراء.

إن الكوني يقسم روايته إلى أقاصيص لها مفتاح هو الخلاصة، هو الحكمة الكامنة في الفصل أو القسم، هو بيت القصيد وفي هذا عودة إلى الرواة الشعبيين الذين يستخلصون العبرة في الجزء المحكي- كل ليلة- من حكاياهم.

1- رواية: التبر

(التبرُ: بالكسر: الذهب والفضة، أو فُتاتهما قبل أن يصاغا فإذا صيغا: فهما ذهب وفضة، والتبرُ- بالفتح-: الكسرُ والاهلاكُ، كالتبتير فيهما، والفعل كضربَ والتبارُ: الهلاكُ. والمتبور: الهالكَ+ وتبرَ- كفرحَ- هلكَ)

(الحرف الثالث: حرف التاء، مختار القاموس- الطاهر أحمد الزاوي- الدار العربية للكتاب 1978).

... قطع الوصل بحرف ضامر...

•)- ك زف لأخرق آ م سدخ لخفونالف؛

(لا، لا، لا، اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه).

بهذا المنولوج نلج (التبر) وبهذه الاجابة القطعية تروى الرواية، أننا لم نشاهد هذا المهري الابلق ولن نراه.

فاذا كانت هذه أول رواية- على حد علمي- حول العلاقة بين الحيوان الناطق (الانسان) والحيوان الأبكم (الجمل)، فهل حقاً لم نر هذه العلاقة البتة؟.

إن الجمل هو الحيوان العربي أو هكذا وسم في تصورات الآخرين.

وإذا لم يكن كذلك فان الجمل هو حيوان ديوان العرب، أي أننا سبق – كما في حياتنا– ورأينا الجمل يشكل ويشاكل مخيلتنا.لم نره في صيغة سردية من قبل وبالتالي لا مثيل لهذا المهري الأبلق، ولكن العرب صاغوا حيوانهم بأشعارهم، منذ أن وجد العربي في الناقة ملاذ قوة غريبة.

يقول ثعلبة بن صُعيرْ المازني:

وإذا خليلك لم يدم لك وصله　　　فاقطع لبانته بحرف ضامرِ

إن العلاقة بين الشاعر العربي وناقته، علاقة القوة في مواجهة الوحدة، والناقة كما يشير ثعلبة البديل القائم لبقية العلاقات. إن الناقة ليست وسيلة اتصال بل هي عند الشاعر الوصل ذاته، فالناقة هي حيوان الصحراء وفيلسوفها، هي رمز القدرة والبقاء، فهي الحركة والثبات وهي الصبر والغدر.

بل ناقة الشعر العربي هي سراب الصحراء، معادل الشعر، الشعر الذي هو الوجود من حيث هو قوة فاعلة، والشعر الذي هو نتاج الجن فهو قوة من خارج الشاعر في نفس الوقت. هكذا يبدو أن:

لخولة اطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ　　　تلوح كباقي الوشم في ظاهرِ اليدِ

هي حديث طرفة بن العبد عن المرأة الذي لا يحقق فكرة الصلة والاندماج قدر ما يحققه حديث الناقة، لأن الناقة أرفع عند طرفة من الجنس وأكثر سمواً من الانسان، فناقة طرفة هي المناعة عن الآخرين.

لكن إذا كان طرفة قد جعل من ناقته قرينه والقرين كما تقول القواميس هو زوال الوحشة ووضوح القصد والدخول في قلب الآخر وهو المصاحب والشيطان المقرون بالانسان لا يفارقه، فالسؤال: لماذا وجد طرفة شبيهه في الناقة؟ يقول طرفة في معلقته:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي　　　وبيعي وانفاقي طريفي ومتلدي

إلى ان تحامتني العشيرة كلها　　　وافردت افراد البعير المعبّد

إن طرفة أفرد عن القوم الذين انفرد عنهم وهو الذي كان يعيش معهم في ظاهر الأمر غير أنه ليس منهم، ولهذا فتمرد طرفة عن العشيرة ليس هو المقدمة لإفراده كبعير أجرب، بل هو النتيجة، لأن لطرفة الشاعر ذات تجنح للانفصال فلا تقبل إلا ما تريده، وما تريده المستحيل، طرفة يعاني مشكل الموت الذي يغفل عنه الآخرون:

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتي　　　فدعني ابادرها بما ملكت يدي

إن تفرد طرفة جنوح لمواجهة مستحيلة، فهو يرى الموت ساكناً في السكون في الارتكان والارتهان للثوابت، والعشيرة ثوابت ساكنة، بيت بأوتاد تضرب في الأرض.

لهذا يمضي طرفة إلى الطرف الآخر إلى الناقة:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره　　　بعوجاء مرقالٍ تروح وتغتدي

إن ناقة طرفة هي القرين الذي يركن إليه دون أن يسكن إليه، إنه في عدوٍ معه في مواجهة عدوّ يكمن في المكان، وهي تستوعب البناء والتشييد مثل قنطرة الرومي دون أن تكونه. إنها الملجأ الأمين الذي لا يأمن من الموت لأنه الموت ذاته:

أمونٍ كألواح الأران نصاتها　　　على لا حب كأنه ظهر برجدِ

إن الناقة هي الوقاء والاحتماءُ مثل الباب المنيف الممرد، وبيوت الوحش في أصول الشجر:

كقنطرة الرومي اقسم ربها　　　لتكتنفن حتى تشاد بقرمدِ

إنها قنطرة وجناحي النسر، السقف المسند والظهر العالي وهي الكهف الذي ذكر في معرض عظام العينين، إن طرفة يواجه قدراً متمثلاً في ثبوت الآخرين وسكونهم ويواجه هذا القدر بالناقة بيت الوحش، الكهف:

على مثلها امضي إذا قال صاحبي　　　الا ليتني افديك منها وافتدي

ويخال طرفة نفسه يمسك بزمام الموت وهو يمسك بلجام الناقة ويخال أنه في تابوت حصين وهو على ظهرها لأنها عنده ملاك الموت الذي يسير به حثيثاً إليه، ولهذا فناقة شعر طرفة ليست من ناقة الناس كافة إنها كناقة صالح التي في عقرها الريح الصرصر غير أن ناقة معلقة طرفة حمالة الموت:

لعمرك ان الموت ما اخطا الفتى لكا لطول المرخى وثنياه باليد

* التبر تقول في القراءة الأولى أنها رواية الأبلق وأن الانسان بهيمة يقودها القدر الذي يمسك بسوطه التبر.

سندخل في حوار معها حول هذا القول وحول الكيفية التي تم فيها القول:

زعيم قبائل آهجار القبائل العريقة التي تستوطن جنوب شرق الجزائر يقدم مهراً صغيراً هو الأبلق هدية لأوخيد ابن شيخ أمنغساتن سليل أخنوخن العظيم زعيم آزجر شيخ قبيلة أمنغساتن في القرن التاسع عشر الذي لعب دوراً رئيسياً في صد الغزوات الفرنسية التي كانت تستهدف التوغل في الصحراء الكبرى.

الهدية مهر ابلق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفي جمال متعال، فناؤه كامن فيه لأنه متفرد وليس كمثله شيء، وهكذا يتم توصيفه بكل الأسماء الحسنى، يسمى في صيغة المفردة المكتفية بذاتها في صيغة الوصف لا صيغة الأخبار.

الهدية/ الأبلق رسول– مثل الودان في رواية نزيف الحجر– وهو النصف الإلهي الذي انقرضت فصيلته منذ مائة عام، الأبلق المنقذ والروح التي بعثها الله، رسول النجاة، سفينة الحرية.

هذا أبلق التبر الخلاص المستحيل الذي يزول بالتبر.

هذا الأبلق هو المعشوق الأول..... ثم الأخير لأوخيد، إنه السر الذي يجب اخفاؤه عن أعين الغرباء:

(رأى صداقتهما في الزمن الأول، قبل أن يولدا، قبل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات، قبل أن يكونا خاطرا، عاطفة في قلوب الآباء.)

إنه السر في الرواية حيث الراوي هو الأبلق وضمير الغائب هو أوخيد، والسرد يبدأ بجملة اخبارية مقتضبة حول هدية زعيم آهجار ليدخل في منولوج لا وخيد حول الأبلق (في صورة السائل والمجيب)، لينتهي بالرواية لوصف دموي عنيف لمقتل أوخيد في لغة تستعمل المفردات الصوفية لتضيف غموضاً شفافاً حول علاقة (حياة العاشقين فيها الموت). وإذا تابعنا الرواية كبناء فنلاحظ أنها دائرة مغلقة فيها، النهاية تكمن بالبداية وإن كان السرد يأخذ مسارا تصاعدياً للحدث رغم الانكسارات المقصودة في وتيرة هذا التصعيد، ورسم الدائرة كالتالي:

ﻙﺎﻨﻬﻴﺏ : . . ﻏﻴﺏ ← ﻋﺼﻒ ← ﻋﻴﻒ ﺜﻨﻚ

ﻯﻷﻠﻖ . . ﻋﺼﻒ ← ﻟﻨﺺ ← ﻯﺧ ﺜﻨﺬ؟

ﻣﺪﺫ ← ﻗﺸﺬ؟ ← ﻧﺪﻡ

ﻯﻫﻐﻮﺦ... ﻋﺼﻒ ← ﺓ ﻟﻘﺢ ← ﺠﻨﻆ

ﻧﺪﻡ ← ﻋﻴﻒ ﺜﻨﻚ ← ﻏﻴﺏ

ﻙﺨﺔ ﻟﺏ : ﻏﻴﺏ ← ﻟﺪ ﺓ

* **إن الأبلق يكشف لأوخيد عن ذاته فيحدث هذا العشق الذي يصير انفصالاً:**

(ماذا سأفعل في النجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون الأبلق)، ولقد اكتفى أوخيد بنفسه، اكتفى بالأبلق، وسنلاحظ أن الأطراف الأخرى أشباح الرواية وأنها لا وجود حيث صار الأبلق هو الوجود، إنه هوية أوخيد.

إنه الجمال الذي لا يعادله أي جمال حتى ولو كان جمال آلهة تانيت.

وإذا كان عشق أوخيد لهذا الجمال يؤدي إلى الانفصال فإن عشق الأبلق يؤدي إلى المرض الذي ينتهي بالاخصاء، إنه سلالة قدرها الانقراض.

غير أن شفاءه من هذا المرض يتم بزهرة الجن، نبات (أسيار) أو السلفيوم كما يشير الكاتب في الهامش والسلفيوم نبات يشفي من كل الأمراض كما تشير كتب التاريخ وانقرض في ليبيا منذ العصر الاغريقي وكان المحصول الذي عرفت به البلاد آنذاك أي أنه نفط ذلك العصر.

وقد أشار إلى علاج الأبلق من الجرب بنبات آسيار الفقيه المتصوف موسى الذي قدم من المغرب الأقصى وأحد أتباع الطريقة القادرية، ويتم التخلص من آثار هذا النبات(زهرة الجن) أي الجنون عن طريق النذر للالّه الصحراوي القديم الذي فك شفرته في أبجدية التيفناغ أحد السحرة الأفارقة.

هكذا فإن العلاقة بين إله التيفناغ والساحر الافريقي وآسيار (السلفيوم) والمتصوف موسى والنذر هي التي كانت وراء الشفاء.

ولكن الثمن الأول لهذا الشفاء، تيه أوخيد في الصحراء حتى يصل حافة البئر وحافة الموت ليتم انقاذه.

لكن الأبلق الذي تم شفاؤه يقدم كرهن لفك أسر امرأة وابن أوخيد من جوع الصحراء، وإذا كان عشق الأبلق للناقة نتاجه الجرب فإن عشق أوخيد لحسناء آير بلاد السحر والسحرة– الصحراء الواقعة بين مالي والنيجر ونيجيريا– يؤدي إلى تمرده على أبيه إلى لعنة الأب وفي (اللعنة أيضاً يوجد سر) لأنها (تدفع إلى المنفى والنجاة في المنفى) وهذه اللعنة هي التي تستخدم سكين الصحراء، الجوع.

إن أوخيد يعطي بظهره لعالمه، ففي الوقت الذي يقتل فيه أبوه على أيدي الغزاة الايطاليين يدخل الواحة التي جميع سكانها عبيد لأنهم الفلاحون الذين (الله وحده يعلم ماذا يجول في رؤوسهم).

إن الصحراء تطبق حصارها بجيوش الجوع على الواحة مستخدمة أدوات فعالة:

- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]

وليس من فكاك من هذا الحصار إلا بالرهن، الأبلق رهينة ابن آير (دودو) التاجر صاحب التبر وابن عم الوهق: الزوجة المقدسة، ابن آير يريد استرداد بنت عمه، محبوبته بالحيلة ومن أين للبدوي أوخيد أن يعرف الحيلة: الأبلق أو الوهق والدمية وأساطير الأولين: هذاعار لم تسمع بمثله الصحراء من قبل حتى أكثر العبيد عبودية لم يبع زوجته مقابل حفنة من التبر).

إن التاجر دودو ينهي أسطورة البدوي أوخيد بهدية، حفنة تبر.

فالتاجر الآيري يدفع ثمن افتكاك بنت عمه، لا شيء بدون مقابل، فالتاجر يتاجر بجوع بنت عمه وابنها التي "جاءت من آير مع أقاربها هرباً من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة.

(– الذهب هدف كل انسان منذ أن يولد إلى أن يموت باستثناء الفاشلين والدراويش).

– ولكن يقال أنه ملعون ويجلب الشؤم).

(– ما كان ينبغي أن ترهن مثل هذا المهري لدى غريب، فمثله يخفى عن أعين الغرباء، ولكن ما فات مات).

- [illegible]

قيم الصحراء النبل والفروسية والصبر. العار ألم القلب (ليس في الدنيا مخلوق أضعف من الجمل في تحمل ألم القلب).

لم يستخدم الكاتب تكنيك الحلم إلا حينما واجه أوخيد الموت حيث أتاح هذا التكنيك للكاتب أن يكشف العلاقة بين أوخيد والفضاء الذي يتصل بالأبدية، بالآخرة.

إن ثالوث الحلم/ الموت: الظلمة، السقف المهدد بالانهيار، الكائن الخفي يكشَفُ ويكشِفُ عن ثالوث أوخيد: العراء، الأفق، الفضاء وثالوث عقل أوخيد:

الاسلام الصوفي (القادرية)، الوثنية (تانيت)، قيم وتراث الصحراء (في النهار رأى رسوم الأولين، كان الجدار العمودي للشقين مزيناً بالصور الملونة).

إن أوخيد يهرب للحلم أو الحلم يأخذه إليه حين مواجهة الموت، حين كاد أوخيد أن يغرق وهوصبي، رأى في الحلم جمرات الموقد تسبح فوق ماء وفير دون أن تنطفيء، ثم وجد نفسه يسبح بجوار الجمرات المنطفئة، فاختلط الحلم بالحقيقة لما صحا من نومه)، وكذلك حين ذهب أوخيد إلى نصب المجوس من أجل انقاذ الأبلق من الجرب، في الليل، توسد الحجر ونعس، رأى الأبلق يغرق في الوادي)، كما يتوسد الليبيون القدماء– وحتى الآن– قبور أبائهم لأجل الرؤيا والشفاء من المرض.

- [illegible]

إن الموت يحاصر أوخيد في شكل رجال يبكون من أجل الحصول على الغنيمة وإذا (بكى رجل في الصحراء طلباً لشيء فلابد أن يناله يوماً). وفي الجبل آخر ملاذ للخلاص، وفي كهف يرى فيه رسوم الأولين رسوم تسيلي حيث يطارد الصيادون الودان، وفي هذا الكهف (نام جالساً ثانياً ركبتيه إلى صدره) نام نومة الجنين في رحم أمه.

هكذا كشف له الموت أنه عاش محاصراً، سجيناً مخنوقاً، لأنه مقطوع والويل للمقطوع أن (الحمادة الآن مطوقة بالغزاة الطليان ينتهكونها من الشمال وقبائل آير تنتهكها من الجنوب). وكشف له الموت أنه لم يحي لأن (الانسان قادر أن يحول حتى صحراء الله الواسعة إلى سجن أبشع من سجن القائمقام التركي الذي رأى اطلاله في (أورار)، وكشف له الموت أن الأبلق هوالخلاص المستحيل، فآثار الأبلق هي التي تهدي الأعداء إلى مقر أوخيد، وكشف له الموت أنه أخطأ حين (أودع قلبه لدى صديق، لدى الأبلق، فلحقته اليد الآثمة، يد الانسان.)

إن الخاتمة هي الحلم الذي عذب أوخيد منذ طفولته وصباه و(عرفه قبل أن يرى بيتاً مبنياً، قبل أن يزور الواحة، وثالوث الحلم هو الظلمة، السقف المهدد بالانهيار، الكائن المجهول.

إن الموت يكشف لاوخيد إن الظلمة هي حياته وأن السقف المهدد بالانهيار هو الأبلق، أما الكائن الخفي فإنه ينكشف ولكن بعد فوات الآوان لأن أوخيد مات.

مات أوخيد مقسوماً بين جملين قويين فيما أخذ ورثة دودو رأسه الذي (لن يستطيع الآن أبداً أن يحدث أحداً بما رأى)، لكنه الراس الكافي لأجل أن يحصل ورثة دودو على التبر.

إن أوخيد آخر الأساطير لأنه اتخذ من الأبلق ملاذه والأبلق سلالة انقرضت، لقد خيل لأوخيد إن الجمال والحرية في الأبلق ولم ينتبه إلى أن الأبلق قبل أن يخصى هو آخر سلالة المهارى التي من يملكها (لن يشكو من نقص القيم النبيلة)، ولكن من يملكها ميت لا محاله ومنقرض مثلها.

إن أوخيد لم يعط بظهره للعالم ولم يهرب من مواجهة الغزاة ولم ينفك عن مهام القبيلة حين جعل الأبلق الأجمل والأنبل بل فعل العكس لأنه بهذا الانضواء كتب ملحمة الزوال، لأن الصحراء لم تعد هي الصحراء ولا القبيلة هي القبيلة، لقد مادت الأرض تحت أقدام أوخيد ولم يكن يمكن لاقدام الأبلق أن توقف هذا الزلزال.

[illegible]

إنه عمل يتميز بالكشف عن العلاقة بين الصحراء، الكائن المسكوت عنه في الحدث، وبين الجمل، ككائن يسيطر عل جسم العمل الروائي، وبين أوخيد المفعول بالكائنين.

هكذا يبدو أن الثالوث هو سمة لعمل الكوني المأخوذ بمثلث تانيت والمأخوذ باعادة كتابة الأساطير التي تحكيها مخيلة جموحه ولكنها معقلنة بزمانها، زمن الاسطورة، إن هذا العمل يحدد العلاقة بين الانسان والطبيعة، الطبيعة التي أعطيناها ظهرنا مقابل حفنة التبر.

تبقى ملاحظة أن أوخيد عاشق الأبلق يعيد أسطورة امرىء القيس عاشق الخمر الذي قتل أبوه وهو يعاقرها فيماجاء الغزو الايطالي للصحراء ومقتل أبي أوخيد على أيديهم ليكشف أن أوخيد اللامنتمي الصحراء هو طرفة العصر.

❑❑

أحمد الفيتوري

البعد الرومانسي في ديوان "أبي ينحت الحجر"

تحاول الدراسة فهم هذا الأثر الأدبي وتذوقه وتناوله شكلاً ومضموناً لذا تبدأ بالنظر إلى آلية صنع القصيدة، ثم تنتقل إلى التحدث عن التضاد بين الواقع والحلم ومن ثم تتناول بالتحليل نظرة الشاعر في الحياة.

ينزع الشاعر في مجموعته الشعرية هذه منزعاً رومانسياً يتجلى في آلية صنع القصيدة وفي هيكلها ومحتواها، وتضفي النزعة الرومانسية على هذه القصائد اتساقاً والتحاماً يؤكدان الوحدة العضوية التي تبرز في التلاؤم بين القالب والصورة والمضمون.

بادىء ذي بدء، أود التأكيد أن الشعراء الرومانسيين يرون الشاعر إنساناً مرهف الحس تأسره المفاتن وتدنيه ألوان الجمال فيستجيب لدواعي شعوره استجابة تلقائية وعفوية. ويؤكد الشاعر الرومانسي الإنجليزي س.ت. كوليريدج (ت 1834م) هذه الرؤية الرومانسية بقوله: إن الشعر تعبير عن التذوق وأداة لنقل المشاعر والانطباعات، ويجسد رؤيته الشعرية في القصة الشهيرة التي اعتاد أن يرويها حول تأمله شلالات (كلايد) في بريطانيا، فبعد تأمل وتبصر طويلين راح يبحث عن كلمة تصف وتعبر، بشكل كامل، عن انجذابه إلى ذلك المشهد الطبيعي الخلاب، فانتقى كلمة (Sublime) الإنجليزية التي تنطوي على معاني السمو والرفعة والرقي والتذوق الرفيع. وما يؤكد روعة منظر تلك الشلالات وبهائها هو أن أحد السياح، الذي كان يقف مع زوجته بالقرب من الشاعر كوليريدج،

اختزل انطباعاته حول ذلك المنظر بقوله: (إنها رائعة وفائقة الجمال). وما يلفت النظر -هنا- هو استخدامه نفس الكلمة التي اختارها كوليريدج لتنقل ما يكن من الإعجاب بهذا المشهد الساحر"1".

ونظرة شاعرنا الدكتور راتب سكر، تنسجم وهذه الرؤيا الرومانسية للشعر، إذ أنه يحس بانجذاب عفوي إلى مفاتن الطبيعة فيكتب قصائد وجدانية عامرة بالانفعالات والعواطف التي يثيرها حس مرهف وروح شاعرة وأماكن ارتبطت بذكريات طفولته، ويترجم مشاعره وأحاسيسه على منهج الشعراء الرومانسيين ولاسيما الشاعر الرومانسي الإنجليزي وليام وردزورث (ت 1850م) الذي أكد أن الشعر هو الانسياب التلقائي للانفعالات والعواطف، ويتم هذا الانسياب في حالات شعورية عميقة من الهدوء والسكينة المطلقة"2".

وقصائد هذه المجموعة -في النظر الفاحص- تقوم على نظرة رومانسية للشعر، وخير مثال على هذه الرؤية نجده في قصيدة "أمسيات بيروت" التي ينشد الشاعر عبرها لأصدقاء (الطفولة في تكميلية جل الديب الرسمية المختلطة)." 3" إن مواطن الذكريات عزيزة على قلب الشاعر وأثيرة لديه، ويهيج تذكرها في نفسه أصدق لواعج المودة فينطلق لسانه بأرق الكلمات وأعذبها:

"حنيني زارني هذا المساء
محملاً بالشوق
ترجعني سفينته
على بحر الوداد
إلى جبال عانقت جسد الغيوم"."4"

إن الحنين الذي يزور الشاعر أي يشعر به ويعتمل في جوانحه، ما هو إلا لحظة نفسية يعيشها بجوارحه فتثير أحاسيسه وتدفعه إلى ترجمتها عبر كلمات رقيقة. وهذه اللحظة الشعورية مستقاة من ذاكرة عجيبة قادرة على استعادة الماضي وذكرياته الجميلة.

وتتمثل فكرة الشعر كفيض للمشاعر الوطنية والقومية أيضاً، في قصيدة "أمي" التي ينشد الشاعر عبرها للبطلة غالية فرحات (الأم الشهيدة في الجولان الحبيب)." 5" ويعزز الشاعر عملية تذكره الشهيدة البطلة من خلال توظيفه فكرة الزيارة والتي تقوم، كما رأينا في المثال السابق، مقام التذكر والتأمل:

"قلت أمي
زارني طيف طروب
من رؤاها الغاليات"."6"

تحرك شجاعة هذه البطلة الشاعر فتثير مشاعره النبيلة نحوها وترجعه إلى ماضيها المجيد، وهذا الرجوع إلى ماضيها عملية ذهنية محضة، عملية تذكر وتأمل. وما يزيد هذا التفسير قوة ومتانة هو استخدام الشاعر ألفاظاً وظيفية تتصل بهذا الفعل الذهني: فالطيف هو

الخيال الطائف في النوم و"الرؤى" لفظ يطلق على أحلام اليقظة، وعليه يمكننا القول أن الطيف الذي زار الشاعر ما هو إلا حالة شعورية ولحظة إعجاب عاشها في ذكرى هذه البطلة، لحظة جالت في خاطره وجعلته يسطر انطباعاته نحوها. ومن هنا نرى أن شاعرنا يسبك قصائده وفقاً لآلية التذكر والتأمل الرومانسية التي نادى بها الشاعر وليام وردزورث وغيره من الشعراء الرومانسيين. ولكن، الآن وبعد أن عرفنا آلية صنع القصيدة لديه، يتبادر إلى أذهاننا السؤال التالي: (ما هي التقنيات الفنية التي يوظفها في إبداعه الشعري؟).

يستخدم شاعرنا تقليد الرحلة ويجعلها العمود الفقري في نسيج شعره، والرحلة تقليد أثير لدى الأدباء الرومانسيين. يشير المفكر الفرنسي جان جاك روسو (ت1778م) رائد الفكر الرومانسي، إلى تقليد الرحلة، وما تتضمن من تأمل ووقفة مع الذات ومحاولة سبر أغوارها، في المقطع الثاني من المسار الخامس في تأملات السائر وحيداً." 7" وينسج الشاعر كوليريدج قصيدته الشهيرة (قوبلاخان) حول رحلة خيالية إلى المحيط الهادىء."8" وتقوم قصيدة (التمهيد) لوردزورث على رحلة قام بها صيف (1790م)."9" ويتحدث الشاعر الرومانسي الإنكليزي جون

كيتس (ت1821م) عن رحلة يقوم بها (إينديمون)، بطل قصيدة (إينديمون) من سفوح هضبة خضراء حيث قابل آلهته، إلى مناطق باردة في داخل الأرض وتحت البحر."10".

إذن، فالرحلة وما يتخللها من تذكر وتأمل وتخيل قالب هام في الشعر الرومانسي إذ تصبح رحلة إلى الذات، رحلة إلى العالم الشخصي الذي يحمله الشاعر في أعطافه. وعلى غرار الأدباء الرومانسيين، يوظف الشاعر راتب سكر قالب الرحلة فيجعله حجر الأساس في عمران قصائده الفني. ففي قصيدة (أمسيات بيروت) نرى أن الرحلة تشكل قوام القصيدة التي ينقلنا فيها إلى (ماضيه)، إلى (ملاعب الذكرى)."11" وآلية التنقل لديه هي سفينة خيالية، سفينة وقودها الحنين (إلى ماضي الطفولة والصبا)." 12" وبغية تجسيد عملية الرحلة يلجأ الشاعر إلى ألفاظ وظيفية تتصل بالسفر والتنقل، فنرى (الصنوبر) المعروف بثباته وسكونه (يمشي الهوينى)."13" إن لفظ (الهوينى) يدل على الاتئاد في المشي، الأمر الذي يشير إلى أن هذه الرحلة تمضي ببطء وتؤدة. وتخلق هذه التؤدة الجو الرومانسي الهادئ، أي حالة الهدوء والتأمل والتذكر التي غدت تعريفاً للشعر في نظر وردزورث وغيره من الأدباء الرومانسيين.ويعكس بطء الرحلة الهدوء النفسي الذي غمر الشاعر في أثناء صناعة القصيدة:

"صنوبر روحنا يمشي الهوينى
مائحاً رنتي أطياب النسيم
تكسرت تحدو مواكبه.
ونامت في أراجيح المساء
على فراش من أمانيه""14".

ويطلق الشاعر العنان لخياله فيقدم لنا شريطاً من الصور الطبيعية المتلاحقة التي يرصدها في أثناء رحلته فوق تضاريس طبيعية يخلع عليها أنبل الأحاسيس وأرق العواطف. ففي (المساء) يسافر فوق (جبال عانقت جسد الغيوم)" 15". إن صورة (العناق) تشير إلى أن الشاعر شحن هذه الجبال بحبها للغيوم التي بادلتها حباً بحب. وعلى هذا المنوال يرسم الشاعر صورة حب طبيعي صادق بين (الندى) و(التلال) فيقول:

"على جسر رهيف
من نسيم الفجر
تأخذنا المدينة غير عابئة
بما أفضى الحبيب إلى الحبيب
من الكلام""16"

ويتابع الشاعر رحلته الخيالية عبر الطبيعة فيمر فوق البحر والشواطئ المبتهجة وتمضي قوافل أحلام الشاعر إلى أن تبلغ المدينة الحزينة ويحط الشاعر رحله ويقف متأملاً:

"أطيل إلى الحروف توقّفي متسائلاً
حنّت علي بنظرةٍ
كنا تعارفْنا
على معنى التفاصيل الصغيرة
قلت: تدعوني
دخلت على جناح الأمنيات
أطير من شوق
ويخذلني الخراب""17".

يدل توقف الشاعر على انتقاله من دنيا الأحلام إلى العالم المادي المحسوس، إلى الواقع الأمر الذي سرعان ما يبدو إساراً وسجناً لخياله الذي بلغ عنان السماء في أثناء رحلته فوق تضاريس الطبيعة المشحونة بأسمى العواطف وأنبلها. ويثير هذا (الخراب) مشاعر الغربة والألم في نفس الشاعر.

تكمن صدمة الشاعر النفسية في التناقض بين عالم الماضي وعالم الحاضر، ففي الماضي كانت هذه المدينة ملاعب ذكرى ومرابع الطفولة والصبا، أما الآن فقدت حنانها ورعايتها التي كانت تحيطه بهما في الماضي. ويشير التناقض بين عالم الماضي وعالم الحاضر، إلى التضاد بين الحلم والواقع الذي كان يشكل هاجساً بالنسبة للأدباء الرومانسيين بعامة وبالنسبة للشاعر الرومانسي الإنكليزي شيلي (ت 1822م) بخاصة"18". إن التضاد بين الحلم والواقع هو سر إبداع الإدباء الرومانسيين، فمن خلاله وظفوا تقليد الرحلة وفروا من الواقع إلى أحضان الطبيعة وصاغوا عالماً جميلاً يحاكي العالم الجميل الذي يحملونه في ثناياهم" 19". وهذا العالم الجميل عالم خيالي، عالم طوباوي طافح بالبراءة والحب المعنوي، عالم أركاديا الذهبي عند الإغريق القدماء الذي تغنى به الشعراء وخصوصاً الشاعر الإنكليزي وليام بليك (ت1827م) في قصائده (أغاني البراءة)"20".

وعلى غرار الأدباء الرومانسيين يحاول شاعرنا بناء عالم شخصي، عالم أليف يحتضنه ويحيطه بالحنان والرعاية:

"أفتش عن مكان
أو ظلال علّ تؤويني"""21".

ويسوق محاولته بناء عالمه الشخصي هذا في ظلال صورة حمامة تخلق فضاءً خاصاً بها من خلال هديلها ونجواها:

"وطال جنون أحلامي فقزت
مصدقاً لعبي وأوهامي
أحركها على الأوراق
مثل حمامة بيضاء
مدت بالهديل فضاءها
وتراقصت فيه"22".

إذا كان هديل الحمامة سبيلها نحو بناء عالمها الخاص فإن الكتابة هي سبيل الشاعر نحو صناعة العالم الذي يحلم به. ففي خاتمة القصيدة، تبدو الكتابة بمنزلة الانتقال إلى دنيا (الحلم الجليل) لأنها ترجمة شعرية لأحلام على الورق.

إن المدينة التي يتوق الشاعر إليها هي فضاء أليف يقدم له كل الحب والرعاية فهي أم رؤوم تضمه إلى صدرها الذي ينبض بالحنان والدفء. إن أنسنة المدينة وإضفاء صفات الأمومة الحقيقية عليها تزيدان من دفء هذا العالم ورقته الذي يتوخاه الشاعر وينشد الارتماء في أحضانه"23". ونستنتج مما تقدم أن مدينة أحلام الشاعر تختلف كل الاختلاف عن مدينة الواقع التي كما رأينا-لم تعد كنفاً للمحبين..

"تأخذنا المدينة غير عابئة
بما أفضى الحبيب إلى الحبيب
من الكلام"""24".

ويكتسب التضاد بين مدينة الحلم ومدينة الواقع قوة من خلال تقديم الشاعر فكرة النور والظلام، فمدينة الحلم تبشر بالنور الذي سيمحو ظلمة الواقع و"لياليه". وتوحي فكرة الانتقال من الظلام إلى النور -هنا- بالتغير والولادة، ولادة "الصباح الجديد" ولادة "اليوم الجديد" وتتنامى فكرة الولادة من خلال الرحلة التي قام بها الشاعر من الواقع إلى الحلم، فالرحلة إذن، ليست إطاراً أو هيكلاً جامداً بل هي انتقال من الظلمة إلى النور، وعليه يمكننا القول أن الرحلة ارتياد عالمه الخاص، عالمه الطوباوي الذي يرسمه في جوانحه.

وإلى جانب تقليد الرحلة، تبرز عملية النوم تقنية أخرى يوظفها الشاعر بغية ولوج فضائه الشخصي، فالنوم غياب عن الواقع وانتقال إلى دنيا الأحلام والخيال وتتجلى تقنية النوم بأوضح أشكالها في قصيدة "غابة من حنان" حيث يقول:

"جمرة أحرقت غابتي
واستباح اللهيب الصنوبر،
بيت أقاربنا ابنتهم
شالها الأحمر، السهرات على السطح
حلم طفولتنا"""25".

لقد خلقت هذه الجمرة كارثة إنسانية، إذ التهمت "الحرائق" "البيوت"... كتب الدرس... مدرسة الحي... الأغنيات، فهزت هذه الكارثة النوازع الإنسانية في أعماق الشاعر، فانبرى لرسم العالم الذي يحمله في دخيلته.

"غفوت على عتبة
بقيت في العراء"""26".

إن غفوة الشاعر ليست مجرد ردة فعل سلبية بل رحيل من عالم "العراء" و"الرماد" الذي "غطى... جلال الوجود" إلى دنيا أحلامه. وتظهر هذه الفكرة من خلال نهوض الشاعر من رماده:

"حلمت بأن أمير الرحيل

يشد يدي من رمادي

ليطلقني أنةً في الرياح"""27".

نلحظ -هنا- أن غفوة الشاعر والحلم الذي يتخللها تمثل نهوضاً يحاكي نهوض طائر العنقاء أو الفينيق من رماده بعد احتراقه، وعليه فانبعاث الشاعر من رماده ولادة جديدة، وترافق هذه الولادة ولادة العالم الجديد أو "النهار الجديد" الذي يحلم به ويتغنى به عبر أشعاره، ويتابع الشاعر توظيف فكرة النوم والحلم من أجل خلق عالمه الجديد فيقول:

"أغفا في دمي حلمي

تاركاً جسدي كالحطام

يئن وليس يواسى

وحيداً على عتبة بقيت في العراء"""28".

ولكنه في هذه الغفوة يستنجد امرأة:

"جمرة، جمرة

وردة، وردة

في اشتياقي إلى امرأة

عطّرت جسداً حانياً

في خيوط عباءتها".

ليست هذه المرأة التي يحلم الشاعر بقدومها، امرأة محددة، بل هي مثال مجرد لا يعبر عن الحب بين الرجل والمرأة فحسب، بل يعبر أيضاً عن الحب المطلق بين الإنسان والطبيعة، فهي الطبيعة ذاتها إذ أن مطرها، الذي يرمز إلى عطائها وحبها للإنسان، سيوقظه من غفوته وستحتضنه في ربيعها المتجدد دوماً. وهذا الحب القائم على العطاء جزء من أحلام الشاعر حول التناغم الطوباوي بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والمدينة الأم، كما رأينا مسبقاً. ويلحّ الشاعر في توقه إلى هذا الحب الطوباوي الذي يرمز إليه من خلال اشتياقه إلى امرأة تنهض:

"نهضت في صباح الحريق الرماد

اخضراراً تبوح يداه الربيع"""29".

"في صباح الحريق.../اخضراراً تبوح يداه الربيع" لتدلّ على الانبعاث الذي يتخيله الشاعر لدى وصولها: فالحياة ستدب من جديد في جسد الشاعر الذي غدا "كالحطام" وهذه المرأة - بإيجاز هي الخلاص بالنسبة له.

إن العلاقة التي تربط بينها وبين الشاعر علاقة سامية تماثل العلاقة المثالية التي تجمع بين المرأة والرجل في العالم الطوباوي الذي يرسم، ويبرز هذا العالم الطوباوي، الذي يعد الشاعر بكل الحب والحنان والعطاء، نقيضاً لعالم الواقع ولغابته التي أحرقتها جمرة مادية. أما الجمرة الشعرية التي يصوغها الشاعر فهي بنت خياله، هي المرأة التي تألق على يقظته جمرة "جمرة، جمرة/وردة، وردة". وهذه الجمرة الخيالية (أي، امرأة الحلم) هي التي ستجعل غابة الشاعر الطوباوية تشتعل بالحنان. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر يوظف عنوان القصيدة "غابة من حنان" لأداء دور فني هام، فهو (أي العنوان) البديل الشعري للغابة المادية وللجمرة التي أحرقتها، وهو دعوة إلى العالم المثالي الذي يكمن في حنايا الشاعر، العالم الطافح بالحنان وقيم الحياة النبيلة.

ومن هنا نرى أن توظيف ثلاثية النوم-الحلم-اليقظة مكّن الشاعر من الانتقال من الواقع إلى دنيا الخيال، فالنوم رحيل عن الواقع وتشييع لليله الوجيع، والحلم رسم عالم جديد، واليقظة استعداد لاستقبال بشائر الفجر الجديد والعالم الوليد.

وتبدو فكرة الثمل تقنية فنية في سعي الشاعر الدؤوب نحو الانتقال من عالم الواقع الخارجي إلى فضاء أحلامه، ولكن يجب التأكيد هنا أن الشاعر ينطلق من معنى السكر الحرفي الذي يتمثل في غيبوبة العقل ويضفي عليه دلالة مجازية فيغدو تحرراً وانعتاقاً من إسار العالم المادي من حوله. وتأتي صورة الثمل في قصيدة "ميس ليلة رأس السنة" التي يبث فيها مخاوفه من (خفايا الأيام)

"نضجت دقات الساعة..

أمسح دالية الليل..

المشغولة بالأوهام..

على عنب.

وألمّ صراخاً يسقط من سكر

وينام طويلاً في جسدي"""30".

إن السكر هنا -كما ذكرت- ليس فعلاً سلبياً أو مجرد استسلام، بل نقطة انطلاق نحو العالم الجديد، وتظهر هذه الفكرة من خلال لجوء الشاعر إلى قالب الرحلة الفني من جديد:

"أيقظني الحوذي بصرخته.
ركضت قدماي بعيداً في كلمات يدي
ونسجت رداء..
يستر قافلة الأحلام.
سفني اقتربت
في البعد تلوح بالأشواق الأيدي
وترفرف بالنور الأعلام""31".

إن توظيف عمليتي اليقظة والرحلة يقوي فكرة الانتقال إلى العالم الجديد، العالم الزاخر بالموسيقى والغناء..

يبلور "صخب" الشاعر الجلبة الداخلية التي تضج بها نفسيته الممزقة، ويرمز الفضاء الذي يثيره صخبه (أي أنينه وقصائده بشكل عام) إلى العالم الجديد، عالم النور والبهجة الذي يحلم به ويرسمه والذي سيقتلع الأشواك، التي تبرز كناية عن غربة الواقع التي أثارت قلقه ومخاوفه فدفعته إلى الشراب والسكر والاحتلام وحالةٍ من الغياب الصوفي.

إذن، فثلاثية الشراب-السكر - الاحتلام، على غرار ثلاثية النوم-الحلم-اليقظة، تعزز عملية الرحيل من الواقع المحسوس إلى العالم البكر الذي يرتاده على متن خياله.

إن التحدث عن التضاد بين الحلم والواقع يقودنا، في نهاية المطاف، إلى ضرورة إلقاء الضوء على نظرته في الحياة التي تنبعث من روحه الرومانسية التي يرهقها الإحساس بجسامه تناقضات الواقع وأزماته فتمضي تتطلع إلى نهار جديد. وفي ضوء نظرة الشاعر إلى ظلمة الواقع وتطلعه الدائم إلى نهار جديد يمكننا تفهم ثنائية الألم والأمل في أشعاره؛ أي غلبة نغمة الحزن والألم التي يتخللها أمل ورجاء الفينة بعد الفينة. وتنسجم نظرة شاعرنا في الحياة ونظرة الشاعر شيلي الذي كما رأينا تمزقت روحه بصراع درامي بين الواقع والحلم فرأى العالم فضاءً مليئاً بالحزن العميق والعالم بالنسبة له (أي شيلي) "وادٍ واسع مظلم مليء بالدموع" 32" ولكنه يضاء من خلال ومضات خفيفة تنبثق من قوة خفية، وهذه القوة الخفية هي الملكة الشعرية التي تمثل الروح الرومانسية التي لا تعرف الملل ولا الكلل في بحثها الدائم عن قيم الحق والحب والخير والجمال لتعيد إلى العالم بهجته وبريقه"33".

يشكو الشاعر رتابة سكر غربة المحبين وغربة الأصدقاء، فيبلغ منه اليأس مبلغه، وتضيق في وجهه كل المسالك، فينظر الحياة فيراها عابسة قاتمة، فتحرك أشجانه فيسكبها في صور أدبية فنية في دلالتها:

"أقبل ديك الفجر
أنكره؟
فيطلع صبح غربته
وحيداً في تغريبه
بلا سرب يضم
جوانح الأصحاب
إن ضاق الفضاء به""34"

تجسد هذه الصورة مفارقة كبيرة: فبدلاً من أن يوحي صياح الديك ببشائر فجرٍ وأملٍ جديدين، نرى وحدة الديك وعزلته اللتين تمزقانه وتبددانه. وتبرز صورة هذا الديك الوحيد في تغريبه كناية عن الغربة التي يحس الشاعر بها؛ إذ لا وصال بين الحبيبين ولا لقاء بين الأصدقاء. وتعكس هذه الصورة أيضاً أجواء الضياع والتشتت النفسيين اللذين يخيمان عليه. ولهذه الصورة الحية وقع وتأثير عميقان في النفس، لما تمتاز به من صدقٍ في التعبير عن خوالج نفس الشاعر المعذبة، وما تدل عليه من انفعال إنساني صادق يستلهم التراث الثقافي والديني بوجدانية لماحة.

وتنال قضية "غربة الإنسان" حظاً كبيراً من اهتمام الشاعر، ففي قصيدة "أمير الفصول" يرى الشاعر قدوم الربيع، رمز البهجة والتجدد والعطاء، بعين ويرى بالعين الثانية غربة الإنسان ومحنته النفسية فتتوق شاعريته فيتساءل:

"هذا الربيع
ماذا يقول؟
....
عن النساء
وما يكابده المحب

من الصبابة أو فراق الدار
فاشتعلت من الوجد
الحقول""35".

تعبر كلمتا "الصبابة" و"فراق الدار" عن عمق معاناة المحب وصدقها، ومن أجل تأكيد هذه المعاناة يرسم الشاعر صورة حسية للعشاق الذين هدهم العشق وهذه الغربة لا تبدد المحبين فحسب بل تبدد الأصدقاء أيضاً:

"ماذا يقول لأصدقائي
في الشتات
إذا الجداول نظمتنا
حسب أرقام التصادف
في المنافي
وافترقنا..
بعد لقيانا العجول""36".

إذن، فالربيع يأتي بإشراقته وعطائه لكن الأصدقاء لا يبتهجون به لأن لظى الشتات تكويهم وتفرقهم وهذا ما يحزن الشاعر ويقضّ عليه مضجعه. وفي ضوء معايشته الحميمة لما يعانيه المحبون والأصدقاء يمكننا تفهم كآبته وغربته..

تشير إطلالة الربيع ببشره وبهجته، ومعاناة المحبين والأصدقاء إلى لجوء الشاعر إلى أسلوب المفارقات الذي يوظفه بغية تعميق الفجوة بين نقيضين، فذيك الفجر الذي يبشر دوماً بالتجدد يغدو كئيباً وحيداً، وهاهو ذا الربيع يقدم فلا يحفل الناس به لأنهم غارقون في همومهم الفردية والعامة. ومن أجل تعزيز مسألة غربة الإنسان يستحدث الشاعر تقليداً أثيراً شاع في الموروث الأدبي: تقليد التناقض بين القرية والمدينة:

"في القرى الجبلية العالية
تلعب الفتيات بالثلج
يصنعن التماثيل
من بياضٍ ووهم
إنهن باستمرار
أوهامٌ جديدة
لتماثيل حديثة""37".

تكمن وظيفة كلمة "الجبلية" في أنها تجعل هذه "القرى" جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة الفتانة وما تنطوي عليه من البراءة والطيبة الفطريتين، وعليه نرى أن هذه القرى تشير إلى أجواء البراءة والتآلف والتواصل الاجتماعي التي تغمر أهليها، أما المدن الكبرى فهي ملأى بالضجيج الذي يرمز إلى ميكانيكية أهلها ويجعلهم مجرد "أوهام" و"تماثيل" خالية من الروح والحياة. والتماثيل التي تصنعها الفتيات في النص هي تجسيد لبراءتهن وسذاجتهن، أما في المدن الكبيرة فيصبحن مجرد أوهام تماثيل حية".. وفي ظلال هذا الاختلاف الكبير بين القرى والمدن يمكننا أن نستوعب حنين الشاعر الدائم إلى نقاء ضائع وحنينه –هنا– اشتياق إلى الماضي الجميل، إلى مرابع الصبا، إلى أحضان الطبيعة.

وينتقل الشاعر من أجواء المدن الكبيرة الملأى بالضجيج حيث يكاد ينعدم التواصل الاجتماعي وتزداد غربة الإنسان ليتأمل الحياة فيرى عبثيتها وسخريتها فيبوح بوحاً تأملياً في الإنسان والنهر –نهر العاصي– الذي تنام مدينة الشاعر على ضفتيه:

"عبثاً تلصقان اليدان
أوراق عمرنا الخرساء
والريح مسرفة
في هذيانها العلني،
تجر التلال
على حصيرة الينابيع
ينابيع عمرنا العصية
على الجباة
ترتل وجهتها""38".

تبدو هذه القصيدة نجوى سريرة حبست منذ زمن وفاضت الآن، ففي قصيدة "ميس ليلة رأس السنة" حاول الإفصاح عن خوفه وترقبه الدفينين:

"انضجت دقات الساعة لا تمتدي

يا ليلة إيقاف السنة ارتحلي

ضدي شوق مجهول..

يزرع في صدري ضدي..

....

يا ليلة إيقاف السنة انكشفي

ابتعدي

بوحي للروح خفايا الأيام"" "39".

وترتسم في بوحه التأملي هذا في ظلال صورة الليل وظلمته، التي -بدورها- ترمز إلى الغربة والفقر، ولكن الشاعر يستثمر أسلوب المفارقات فيغدو الليل صديقه وأنيسه لأن الناس من حوله متقوقعون في شرنقات أنفسهم غير عابئين بالأنين الصادر عن دورة الحياة.

وفي ضوء تفهمه لعدم اكتراث الناس ببعضهم البعض نستوعب صرخته المدوية "سيأتي ما سيأتي/ فليضمد كل واحد منا جراحه" التي تنبع من صدره الذي اجتاحه اليأس المرير. وتأتي هذه الصرخة مرتين في قصيدة يخاطب الشاعر فيها عمره الذي أفناه في سعيه وراء الحب والوفاق الإنسانيين.

وفي المرة الثانية تكرس هذه الصرخة اليأس الذي ينغص على الشاعر حياته. وهذا اليأس وليد تجربة ومعاناة صادقين في أثناء بحثه الدؤوب عن الوئام الإنساني. وفي ضوء هذا اليأس يمكننا تفهم حيرة الشاعر في أثناء خطابه للخبز الذي يرمز إلى الخير والعطاء والحب:

"أيها الألق -الخبز-

في كرنفال الوجود

ترى بالحنان مددت يداً..؟

أم تراها تضيع

جراح صراخي سدى؟"" "40".

وتجدر الإشارة هنا إلى أن صراع الشاعر هو ركن أساسي من أركان سعيه وراء الوئام الإنساني.

ومن الجدير بالذكر هنا أن غربة الشاعر، التي تسلمه أحياناً إلى الحيرة والقلق واليأس، لا تلبث أن تؤجج شاعريته فتنتفض روحه الرومانسية وتنطلق نحو عالم أحلام الطوباوي بكل ما ينطوي عليه من عفوية مثالية وحب فطري وتناغم طبيعي. وتكتمل صورة هذا الصرح الطوباوي في قصيدة "أسئلة الحضور والغياب". التي تبرز خاتمة مركزة لهذه المجموعة الحياة معبرة عن إيمانه بأن الشعر هو السبيل الوحيد للانتقال من حالة "الغياب" إلى حالة "الحضور"، من الغربة إلى الحياة التي يسودها التناغم الإنساني.

ففي هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن غربته الذاتية وغربة الواقع من حوله وما تخلقه من معاناة ومطية السفر والتصوير لديه هي خياله الثري ثم يغذي أحلامه بالنور ويساعده في رسم صورة شجية مؤثرة لحياة التشرد والاغتراب:

"صعدت تلال أحلامي

ألوح من ضفاف الحب بالأشجار

للطير الشريد

معلقاً غصني

على وجع الأغاني

باسطاً فيها بساتيني"" "41".

تؤكد صورة "الطير الشريد" وعبارة "وجع الأغاني" غربة الواقع وملامحه الخارجية التي سرعان ما ينتقل منها إلى رسم غربته الذاتية التي تتجلى، بشكل فعال، في عبارة "صحارى العمر"، صحارى عمره المخرب.:

"أجر إلى صحارى العمر

ساقية الكلام

مسلسلاً أناتها

كرة من الأوهام

تكتبني نشيداً

في دفاترها"" "42".

إن عبارة "صحراء العمر" تختزل معاناة الشاعر التي أسلمته إلى الشك والقلق واليأس كما رأينا في تأملاته في الحياة وفي عبثيته في نجواه الشعرية المعنونة "عمر". وإذا كانت كلمة "الصحراء" تعني ارضاً فضاءً واسعةً فقيرة الماء، فهذا على مرارة الواقع وغربته، ولذا فإن

إضافة كلمة "العمر" تحقق انتقالاً إلى غربته الذاتية. وتبرز محاولة جلب الماء إلى الصحراء، التي تتوق إليه بشكل كبير، العلاج الناجح لأوجاع الواقع وغربته. ولكن الساقية هذه ليست من ماء بل من أنين وحنين وكلمات، أي من شعره الذي يعبّر من خلاله عن الحلم الجديد واليوم الوليد.

ومن أجل صياغة هذا العالم الجديد يوظف الشاعر تقنية النوم–اليقظة التي بدورها تعزز عملية النهوض التي يتخيلها:

"على تعب الرصيف تنام أشواقي
وحزني ساهر يهذي فيوقظها""43".

يوحي "تعب الرصيف" بتشرد الشاعر وغربته، وتوحي "الأشواق" بحنينه إلى الماضي وتطلعه إلى الأمل المنشود، أما حزنه فيوحي بمعاناته التي توقظ أشواقه فيسكبها كلمات تسري فيها مواكب الأسرار أي أحلامه وأمانيه ويرسلها عبر البريد" 44". إن استخدام عملية البريد مطية لإرسال وبث كلماته وأشعاره يدل على إلحاحه على رسالتها الفنية والأدبية في بناء عالم الحلم وعالم الأمل.

ثم وإلى جانب فكرة البريد، يستثمر شاعرنا تقليد الشاعر الجوال فيحمل نشيده بين يديه بعد أحرقت "النار" ما تبقى من "عناوينه" على الرسائل التي غلفتها "موظفة البريد" بنظرتها"45".

ولكي يؤدي شعره دوره الفني يستخدم الشاعر تقنية الرحلة التي تشير إلى الرحيل إلى آفاق عالم الطموح والأمل، لكن رحلته من مكان إلى مكان لا تتم بيسر وسهولة فالمكابدة رفيقته:

"تسلمني الدينة للمدينة
حاملاً في العمر أسئلتي
يجللها الغبار
فتكتوي مدناً وتكويني""46".

يدل "الغبار" الذي يغطي أسئلة الشاعر على غربة الواقع وظلمته، ولكنه سرعان ما ينفض أسئلته، ثم أمانيه وآماله، المر الذي يوحي بعملية النهوض التي ظل يتوق إليها طوال عمره الذي أمضاه يبحث عن امرأة تقدم له الحب والحنان والأمان الذي ينشده كل رجل، أو تكون رمزاً عن عالم بريء يفتقده.

وكما سبق وأشرت في هذه الدراسة، تبدو المرأة العلاج الناجع لغربة الواقع ومرارته، والجواب الشافي المقنع لتساؤلات الشاعر وطموحاته، ولهذا السبب راح يلمّ "في صمت" بقايا هذه المرأة ويجمعها نسيماً لينشره المساء على عربات وينادي:

"ينادي في النساء مكسراً صمتي
أيا امرأة تسربلها الحقول بعطر أيامي
أجيبيني""47".

يرمز صمت الشاعر إلى انتظاره وترقبه، أما التكلم فيرمز إلى الخروج من سجن الواقع، وإلى الولادة. ويشرح الشاعر عملية ولادة هذه المرأة فينزوي إلى عالمه الخاص الذي يجسده من خلال غرفته التي تبدو إطاراً رمادياً لوحدته وغربته وترتسم أمارات المرارة والاكتئاب على وجهه وجسده:

"على تعب أوى حزني لغرفته
ولم يشرك بسر جحيمها أحداً
سوى وجهي
سوى جسدي""48".

ومن أجل خلق هذا الحب أو هذه المرأة يؤنس الشاعر هذه الغرفة كشريكة له تنتشله وتقاسمه همومه وأشجانه وتؤنسه في وحدته ووحشته، فيؤنثها ويخلع عليها حناناً وحباً فتصبح امرأة تضمه وتوقظه.

ويحاول إعادة بناء عالمه الطوباوي في ضوء هذا الحب أو هذه المرأة التي تبوح يداها بالحنان والأضواء والضوء -هنا- العالم الجديد والأمل الجديد، والصباح التالي يمثل عملية الولادة وهاهو الصباح الوليد يسأل الشاعر عن "تفاصيله" أي عن هويته وأمانيه التي تولد من جديد.ويتابع الشاعر محاولة خلق هذه المرأة والعالم الطوباوي الذي تعد به فيقول:

"رجعت على حنين من تموجه. (أي تموج الماء)
وكانت في يدي تبكي مناديلي
تلوح بالكلام فتخرج امرأة
تلامس معصمي أوجاع راحتها
وتبكيني..
أقول لها على عبث تعودني

دموع العين داريها
وداريني""49"

إن خروج هذه المرأة هي ولادتها، وولادتها هي ولادة الأمل الجديد والعالم الجميل فهي تضمه وتعزيه فيسيران يداً بيد في موكب الحياة.

إذن، فالمرأة هي العطاء وهي الطبيعة، وهي الربيع الذي يحلم به والذي يولد في أعقاب شتاء الغربة المرير..

إن "غبار" روح الشاعر هي غربته وأساه، والحب والحنان هما كل ما يحتاجه ويطمح إليهما، ومسح الغبار يوحي بالانتفاضة والنهوض، وبالتالي الولادة، والربيع، أبهى مظاهر الطبيعة، هو الجواب الشافي لتساؤلات الشاعر والعلاج الناجع لغربته ومرارته إذ إنه يؤنسه في وحدته ويخفف آلامه. وشاعرنا يطمح إلى هذا الحب، حب الطبيعة للإنسان، لأن الطبيعة تحبُّه حباً جمّاً، وتتمثل هذه الفكرة في قصيدته المسماة "قرنفلة" ففي هذه القصيدة ينظر الشاعر إلى قرنفلة متفتحة متألقة فيرى فيها إطلالة الربيع، وولادة الفصل الجديد، فيوظّف طقس التعميد الديني الذي يجعل القرنفلة (أو الطبيعة بشكل عام تغدو أباً رؤوماً يعمّده وأماً حنوناً يترعرع في كنفها الدافئ).

إذن، يمكننا القول إن الحب هو كل ما يتوق إليه شاعرنا الدكتور راتب سكر، والحب هو الرسالة الأخلاقية التي وظف الشاعر شيلي شعره من أجلها"50" والحب لدى شيلي، هو خروجنا من دائرة ذاتنا وطبيعتنا واتحادنا مع الأشياء الجميلة سواءً كانت من الأفكار أو الأعمال، أو اتحادنا مع شخص غير شخصنا" 51" وهذا هو دور الشعر ورسالته في خلق الحب والجمال وقيم الحياة النبيلة، وشاعرنا في مجوعته الشعرية هذه، وظّف شعره لخلق هذا الحب السامي والرفيع فيصور المودة بينه وبين أصدقاء طفولته في تكميلية "جل الديب الرسمية المختلطة"، كما

رأينا في بداية هذا البحث، وصور الحب الأبوي العائلي في قصيدة "أبي ينحت الحجر" ففي هذه القصيدة نرى الأب يفني عمره في سبيل أسرته وبلاده، وهذا الأب ثروة وطنية وقومية فهو يفني عمره في سبيل بناء بلاده:

"كبرت كالصبايا البلاد"

وبناءً على ما تقدم في وصف هذا الأب و"أصدقاء الشمس في مهنة النحت والبناء" الذين يهدي الشاعر قصيدته هذه إليهم، نرى أنهم يبدون أنموذجاً فذاً للحب والتضحية اللذين لا ينضب معينهما.

ومن خلال هذا الحب الأسروي والوطني الذي لا حد له يمكننا تفهم اتخاذ شاعرنا من عنوان هذه القصيدة عنواناً خاصاً لديوانه كله. وجاءت قصيدته عن الأم الشهيدة "غالية فرحات" لتكمل لوحة أسرة العطاء.

إن الحب الذي يتغنى الشاعر به هو الخروج من شرنقة الذات والاتحاد مع قيم الحياة النبيلة السامية، فالأب خرج من دائرة نفسه وهمومها الفردية وانصهر في بوتقة قيم الأبوة ومثلها التي تتمثل في التفاني في العمل في سبيل بناء الأسرة والوطن بأن واحد، والشهيدة "غالية فرحات" قدمت مثالاً رائعاً للتضحية بنفسها وروحها في سبيل وطنها وأبنائها الذين طلعوا من رحمها ورحم الوطن فنالت قدسية وسام الأمومة والشهادة وشرفهما الرفيعين.

وإلى جانب الحب الأبوي والحب الأمومي رأينا الحب السامي الذي يؤلف بين الرجل والمرأة والحب الذي يجمع بين الأصدقاء. وهذا الحب بأشكاله المختلفة، هو صورة للتناغم المثالي والطوباوي بين الإنسان وأخيه الإنسان، وبين الإنسان والوطن، وبين الإنسان والطبيعة. وهذا الحب هو ينبوع نظرة الشاعر المتفائلة في الحياة إذ أنه (أي الحب) يكفل إعادة الجمال والخير والكمال إلى الإنسان والعالم على حد سواء. ومن خلال رؤيته المتفائلة في الحياة ونظرته إلى الشعر من حيث أنه السبيل الوحيد لاجتثاث غربة الواقع نرى أن شاعرنا يتفق مع شيلي وكيتس اللذين يعدان الشعر نبراساً يضيء ظلمة الواقع وغربته" 53". وشاعرنا ينظر إلى الشعر في ضوء هذا المنظور الأخلاقي فيراه السبيل الوحيد نحو إعادة نضرة الحياة ورونقها إذ أنه يجلب الماء والحب إلى صحارى الواقع القاحلة وصحارى النفس البشرية التي يمزقها الضياع والاغتراب النفسيان.

وخلاصة القول، تؤدي هذه المجموعة الشعرية رسالتها الفنية إذ أنها تقوم بمهمتين رئيسيتين: أولاهما الإمتاع الجمالي الذي يغني روح الإنسان ويسمو بها نحو الأجمل والأنبل والأرقى.

أما المهمة الثانية فتكمن في تعميق الإحساس بالحياة والخبرة بها وضرورة اتخاذ رؤية إيجابية وموقف إنساني منها.

ويواصل الشاعر الدكتور راتب سكر رحلته الشعرية، رحلته في الذات والوجود، ويتجلى أكل هذه الرحلة في قصائد شعرية جديدة ضمتها دفتا ديوانه الجديد في "في حضرة العاصي" الذي صدر حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق"54" ففي هذه القصائد يمضي شاعرنا، بروحه الرومانسية، ليشيع النور والدفء في ظلمات النفس البشرية. وتمتاز هذه المجموعة الشعرية بدفق الشفافية وبكارة الصورة والتقنيات التي يوظفها الشاعر للتعبير عن رؤيته الإيجابية في الحياة ونظراً لإبداعية رؤى هذه القصائد وبناها سأقوم بولوج مملكتها البكر ودراستها دراسة تفصيلية بغية الغوص في رموزها الغنية وإيحاءاتها الكثيفة.

وربما كان مفيداً العودة إلى مجموعته القديمة الأولى "**وجهك وضاح ثغرك باسم**"55".

لاستكمال دراسة شعره من زاوية تفاعله مع التيار الرومانسي ومحاكاة قيمه الفنية الجمالية والفكرية.

د. الياس مصطفى خلف

المراجع والمصادر:

1- انظر A.C. BRADLEY, OXFORD LECTURES ON POETRY "LONDON,1926 P.37.

2- المرجع نفسه، ص: 103.

3- د. راتب سكر، أبي ينحت الحجر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص9.

4- المرجع نفسه ص15.

5- المرجع نفسه، ص84.

6- المرجع نفسه، ص86.

7- انظر LILIAN R. FURST, ROMANTICISIM "LONDON,1969",P.13.

8- THE REDERS COMPANION TO WORLD LITRETURE, RESISED AND UPDATED BY L.H HORNSTEIN L. EDEL AND H. FRENZ (THA NEW AMERI CAN LIBRARY, INC. 1956, REPRINTED IN 1973 O,P.121.

9- THA ROMANTIC IMAGINATIN. EDITED BY J.S H.LL (LONDON1977) P.49-51.

10- A.C.BRADLEY,OXFORD LECTURES ON POETRY, P230-1.

11- د. راتب سكر، أبي ينحت الحجر، ص: 12.

12- المرجع نفسه، ص: 18.

13- المرجع نفسه، ص: 11-13.

14- المرجع نفسه، ص11.

15- المرجع نفسه، ص15.

16- المرجع نفسه ص: 16.

17- المرجع نفسه، ص: 19-20.

18- A.C.BRADLEY, OXFORD LECTURES ON POETRY, P228.

19- J.B. PRIESTLEY, LITRETURE AND WESTERN (LONDON, 1962)P.95-96.

20- SIR MAURICE BOWRA, "BLAKE'S SONG OF INNOCENCE AND EXPERIENCE", COMPILED IN STUDOES IN POETRY BY Y.DAGHISTANI AND G.MALEH (DAR ALFIKR, BEIRUT, 1972) PP.186-7.

21- د. راتب سكر، أبي ينحت الحجر، ص: 73.

22- المرجع نفسه، ص: 14-15.

23- لمزيد من التفاصيل حول إضفاء صفات الأمومة على الوطن انظر مسرحية "كور يولانوس" للكاتب المسرحي الانجليزي وليام شيكسبير ومسرحياته التي تدور حول التاريخ الانجليزي بشكل عام.

24- أبي ينحت الحجر، ص: 16.

25- المرجع نفسه، ص: 28.

26- المرجع نفسه، ص: 28-29.

27- المرجع نفسه ، ص :29

28- المرجع نفسه، ص: 30.

29- المرجع نفسه، ص: 31.
30- المرجع نفسه، ص: 66-67.
31- المرجع نفسه، ص: 67.
32- A.C. BRADLEY,P.152.
33- A.C. BRADLEY,P.152.
34- أبي ينحت الحجر، ص: 78.
35- المرجع نفسه، ص: 37-38.
36- المرجع نفسه، ص: 38.
37- المرجع نفسه، ص: 105.
38- المرجع نفسه، ص: 112.
39- المرجع نفسه، ص: 64-65.
40- المرجع نفسه، ص: 32.
41- المرجع نفسه، ص: 117.
42- المرجع نفسه، ص: 117-118.
43- المرجع نفسه، ص: 118.
44- المرجع نفسه، ص: 118.
45- المرجع نفسه، ص: 118-119.
46- المرجع نفسه، ص: 120.
47- المرجع نفسه، ص: 122.
48- المرجع نفسه، ص: 122.
49- المرجع نفسه، ص: 124.
50- A.C. BRADLEY,P.171.
51- A.C.BRADLEY,P.171.
52- A.C.BRADLEY,P.152-225.
53- د. راتب سكر، "في حضرة العاصي" اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
54- د. راتب سكر، "وجهك وضاح ثغرك باسم"، مؤسسة شام، دمشق، 1984.

د.الياس مصطفى الفيتوري

□□

قراءة نقدية في مجموعة (قبعة زرقاء)

ليسمح لي القارىء أن أنقل ما ستؤول إليه هذه القراءة النقدية لمجموعة محمد أبو حمود الوحيدة من خاتمتها إلى بدايتها، فأقرر مسبقاً أنها مجموعة قصصية مهمة، على الرغم من تجاهل النقاد لها، ثم أرجع إلى البداية مع قصة (قبعة زرقاء) التي تحمل المجموعة عنوانها، وهي ليست أهم قصة، ولكن يبدو أن الكاتب يحبها أكثر من غيرها، وأشير – عرضاً – إلى أنها فازت بالجائزة الأولى لمسابقة مجلة (أخبار الأدب – القاهرية).

تنطلق أحداث القصة من حالة سكون: رجل مثقف، رب أسرة، في بيته يمارس حياته اليومية، يسمع طرقاً على الباب، يفتح فيرى شرطيين يحملان له تكليفاً من المجلس البانورامي الأعلى بإلقاء كلمة بمناسبة زيارة مسؤول من الأمم المتحدة للمنطقة.. الرجل يتحمس بوصفه ذا حس وطني عالٍ ويشرع بإعداد كلمة خالية من الخطابيات الفارغة، بل يريدها أن تكون معبرة وصادقة، ثم يجري (بروفات) على إلقائها أمام أصدقائه وزوجته وأولاده والمرآة، وتتوتر أعصابه ريثما يحين الموعد المقرر، وهنالك تصعقه المفاجأة إذ يبلغه الشرطي ذاته الذي يرتدي قبعة زرقاء أنه سيلقي كلمة معدة سلفاً وأن ثمة مترجماً سيترجمها، لا بل أن الترجمة نفسها معدة سلفاً وموجودة على جهاز التسجيل، ويتأكد له ذلك عندما يبدأ التنفيذ ويجد أن المسجلة تظل تعمل على الرغم من توقفه هو عن إلقاء الكلمة، فكأنما قالوا له: نحن لا نفكر عنك فقط، بل ونقرأ ونترجم عنك!

وإذا كان الكاتب في هذا النص أراد أن يومئ إلى حقيقة ضعف الفرد، واختلال المعادلة بينه وبين العالم، فما هذا سوى كشف أولي وبسيط لتجليات أخرى أكثر تنوعاً وتعقيداً لمعادلة (الفرد/السلطة) أو (الفرد/العالم). ولعله قد اختار لمعظم نصوصه أنموذج الفرد المثقف الواعي الوطني الغيور لعدة أسباب يمكننا الإشارة إلى أهمها فيما يلي:

1– [illegible]

2– [illegible]

3– [illegible]

ففي قصة (المواجهة) نراه ينصاع للأوامر التي تأتيه وينفذها بحذافيرها دون اعتراض، ولكن، عندما يؤدي به (ميزانسين) الحركة الناجمة عن تنفيذ الأوامر إلى موقف وجهاً لوجه مع الرماح المصوبة إليه يقرر المواجهة، فكأنما المثقف لا يواجه في الأساس ما لم تفرض المواجهة عليه، وهذا مالا يقوله الكاتب، لأن محمد أبو حمود – بالمناسبة – لا يقول أي شيء مباشراً في نصوصه كلها، وهذه نقطة لمصلحته بالطبع، بل يتخذ من المخاتلة الفنية سبيلاً للظهور بمظهر البراءة، مثلما يفعل في قصة (المدينة التي أدمنت بناء الجدران) حيث نرى بطل القصة المحاصر بالجدران يعبر بجسده (يرقص) وبصوته (يصرخ) وبعاطفته (يبكي) ثم بجسده (يسقط)، .أو مثلما يفعل بطل قصة (خروج) الذي يجرب عملية الحصار على نملة فيطبق عليها فتحة الكأس، ويقعد ليراقبها فيرى كيف أنها لم تيأس في إيجاد مخرج، فيتخذ منها أسوة ويخرج ببندقيته.

ولعل قصة (خروج) هذه تعطينا فرصة للإشارة إلى جماليات الجانب التعبيري لدى محمد أبو حمود التي تفصح عن نفسها بالمعادل الموضوعي كما في قصة (قطيع)، أو بالرمز كما في قصة (ذيل) وقصة (حكاية قرية المنتظرة) أو بالوصف الحسي البانورامي كما في قصة (الباص أماماً) وتداخل الجماليات الثلاث في معظم القصص.

وليكن ما ذهبنا إليه واضحاً بالأمثلة:

– قصة (ذيل)، الإنسان الذي ينبت له ذيل ليست جديدة، ولعلنا نذكر بغبطة قصة الانقلاب الذيلي للكاتب العراقي ابراهيم الحريري، ولكن الجديد في قصة أبو حمود هو هذا الختام المدهش للمسألة: الرجل الذي ينبت له ذيل تشور عليه زوجته بأن يعرض أمره على شيخ القرية، فيفعل، وبمجرد ما يفعل ذلك ينبت له ذيل ثان!

وأما أهل قرية المنتظرة فيكون مصيرهم أكثر مدعاة للسخرية من مصير صاحب الذيل، فلأنهم لجؤوا إلى الميثولوجيا بدل العلم في مواجهة الخطر الذي يتهددهم، فقد أضاعوا وقتاً طويلاً في الانتظار العقيم، قال لهم من أسلموه قيادهم: إن من سيخلصكم من الوحش المتربص بكم هوطفل ذكر سوف تلده زوجة المختار، فجلسوا، بغباء لا يحسدون عليه، ينتظرون ولادتها، فلما أن جاء المولود ميتاً عادوا إليه فقال: إن مخلصكم سوف يأتي من زوجة المختار في كل الأحوال.. فانتظروها حتى تحبل، ولكن الوحش وصل إلى زوجة المختار نفسها فأكلها!!.

وحتى يكتمل وصف أسلوبية الكاتب يمكننا أن نشير إلى النقاط التالية المتعلقة بطريقة عرض القصة:

1- [illegible]

2- [illegible]

3- [illegible]

قال واحد: إنه اتجه شرقاً.

قال ثان: غرباً.

قال ثالث: شمالاً.

قال رابع: جنوباً.

وآخر قال: إنه انطلق إلى جهة غير هذه الجهات.

ولعل وجود الصدمة في خاتمة القصة ليس أمراً خاصاً بقصة (أوراق أبي يوسف) و(الذيل) و(المنتظرة).. بل أكاد أجزم بأنها أحد أسرار الكتابة لدى محمد أبو حمود. ففي قصة (الزمان ال) نجد أهالي إحدى القرى، مثلهم مثل أبطال قصة (يا مواطني اصمدوا) لعزيز نيسين، يصابون بعاهة واحدة، عند نسين يتحولون إلى أفاع وسحالي وأمهات أربع وأربعين، وعند أبو حمود يصابون بالعرج، وذات يوم يأتي خبير سليم معافى ليدرس حالتهم، وينام ليلته الأولى في القرية ويستيقظ لنراه قد أصبح أعرج.

وفي قصة (طواويس) يكتشف شبان قرية أخرى أن ظلالهم على الأرض طويلة فيشرعون بالتباهي على بعضهم بعضاً بطول الظل وليس بطول القامة لأن القامة غالباً قصيرة، ههنا تبدأ لعبة الكاتب الذكية في أنه يجعلهم يقيمون فيما بينهم مباريات بالظلال، وينسج على مبارياتهم تفاصيل كوميدية ساخرة فيوجد من يستثمر هذه المباريات ومن يتبرع لدعمها ويوجد لها جمهوراً وحكاماً ومشرعين، ثم لا تفوته الإشارة إلى وجود قلة من أهل القرية لا تجذبهم هذه اللعبة التافهة فيبقون في منازلهم رغم سخرية أصحاب الظلال منهم ونعتهم بأسوأ النعوت. ولكن هذه القلة القليلة عندما يحيق الخطر بالقرية هي التي تخرج لاستطلاعه ومن ثم مجابهته بينما تهرب الطواويس المتبارية بالظلال وتختبيء.

إن هذه يعيدنا إلى الهاجس البدئي الذي انطلق منه الكاتب اعتباراً من قصة قبعة زرقاء، وهو هاجس المعادلة القائمة ما بين المزيف والحقيقي، والصراع الدائم بينهما والذي نمثله على النحو الآتي:

- [illegible]

- [illegible]

- [illegible]

- [illegible]

أخيراً:

إن النصوص القصصية الثمانية عشرة التي تضمها مجموعة (قبعة زرقاء) الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب وتقع في 100 صفحة هي نتاج تسعة عشر عاماً من تجربة محمد أبو حمود. وهي نصوص مهمة، وإن كنت لم أستطع الإحاطة بمجمل الأسباب التي جعلتني أقرر أهميتها، وكاتبها، في زعمي، واحد من كتاب الصف الأول في القصة السورية المعاصرة، وإن كان الكم ضروري لإبراز الكاتب أكثر، إلا أن النوعية المتميزة للنصوص تغفر للكاتب قلة الكمّ، ولدي شعور قوي بأننا من الأمم التي تقدر مبدعيها، أو لا تبخسهم حقوقهم في الأقل.

خطيب بدله

□□□